بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها



الحركة النقدية حول شعر غازي القصيبي

"The Criticism's Movement About Poetry Of Ghazi Al Qosaiby"

إعداد الطالب :

فهد بن مرسي بن محمد البقمي

إشراف:

الأستاذ الدكتور قاسم محمد الرجا المومني

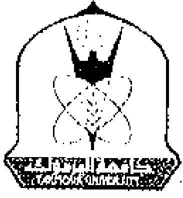
حقل التخصص – اللغة العربية (الأدب والنقد)

كلية الآداب

جامعة اليرموك

1433هـ/ 2012م

بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك

كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية وآدابها

الحركة النقدية حول شعر غازي القصيبي

إعداد الطالب

فهد بن مرسي بن محمد البقمي

بكالوريوس لغة عربية/ **جامعة الملك عبد العزيز**، عام 1426هـ/ 2006م.

ماجستير لغة عربية – أدب ونقد/ **جامعة مؤتة**، عام 1430هـ/ 2009م.

قدمتْ هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في قسم الأدب والنقد. ونوقشت يوم الثلاثاء بتاريخ 13 / 11 / 2012م.

وافق عليها أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور: قاسم محمد الرجا المومني............ مشرفًا ورئيسًا.

الأستاذ الدكتور: نبيل يوسف حداد.............................. عضواً.

الأستاذ الدكتور: خليل محمد محمود الشيخ.......................عضواً.

الأستاذ الدكتور: محمد أحمد المجالي.............................عضواً.

الدكتور: نايف خالد محمد العجلوني..............................عضواً.

الفصل الأول: 2012 م.

الإهداء

إلى الغائبة الحاضرة.......................أمي الحبيبة.

إلى الشمعة التي تحرق نفسها لتضيء للآخرين..........أبي الغالي.

إلى بوصلتي في الحياة.....................أخي سعد.

إلى من أخذ بيدي لأكمل دراستي..............ابن عمي سعود.

إلى جميع إخوتي وأخواتي.

إلى القريب من نفسي..................أخي علي غريب.

إلى زملاء الدرب في جامعة اليرموك:

فواز الشمري، سليم السلمي

أشرف غريب، معاذ شتيه

خلف العيسى، محمد السنوسي.

حسن الأشلم، محمد غريب.

خميس ريان.

إلى جميع زملائي في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك: تحية طيبة.

إلى كل من أسهم في نصحي و إرشادي .

أهدي هذا العمل المتواضع.

شكر وتقدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " من لا يشكر الناس، لا يشكر الله ".

فبعد هذه المرحلة الدراسية، كان لزاما عليّ أن أتقدم – بعد شكري لله عز وجل – إلى هذا البلد المعطاء ، قيادة وحكومة وشعبا؛ لسعة الصدر، وحسن الاستقبال والمعاملة طيلة فترة الدراسة، وإلى هذا الصرح التعليمي الشامخ برجاله والقائمين عليه.

كما وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان، وخالص المحبة والوفاء من شيخي الفاضل الأستاذ الدكتور **قاسم محمد الرجا المومني** الذي تكرم بالإشراف على هذه الرسالة فحباني بنصائحه وتوجيهاته، كما أنه كان نبراسا لي ينير طريقي ويتحمل كثرة زلاتي وأخطائي وهنات قلمي في الكتابة.

كما لا يفوتني أن أشكر أستاذي **صالح الزهراني** عميد كلية الآداب في قسم اللغة العربية في جامعة "أم القرى" الذي لم يبخل عليّ بنصائحه في إكمال مسيرتي التعليمية.

والشكر موصول أيضا للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين جمّلوا هذه الدراسة بأسمائهم، وزيّنوها بملحوظاتهم ، فالشكر كل الشكر لـ :

الأستاذ الدكتور : محمد أحمد الجالي.............عضوا.

الأستاذ الدكتور: خليل محمد محمود الشيخ..........عضوا.

الأستاذ الدكتور: نبيل يوسف صالح حداد...........عضوا.

الأستاذ الدكتور: نايف خالد محمد العجلوني..........عضوا.

على قبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع ، وتوجيه الباحث .

وأسأل الله عز وجل أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم ويطيل في أعمارهم ليظلوا نبراساً للعلم، كما وأسأله أن يغفر لي زلتي وتقصيري في عملي هذا؛ لأن التقصير ملازم للإنسان أينما حل.

فهرس المحتويات

الملخص

الحركة النقدية حول شعر غازي القصيبي

إعداد

الطالب: فهد بن مرسي بن محمد البقمي

دكتوراه لغة عربية / أدب ونقد، جامعة اليرموك، 2012م

إشراف

الأستاذ الدكتور: قاسم محمد الرجا المومني

يشكل غازي القصيبي أحد المثقفين العرب الذين برزوا في الخليج العربي؛ لما له من إسهامات بارزة في شتى ميادين المعرفة الإنسانية العلمية والعملية التي توّجها بنشاطات ثقافية وفكرية وإبداعية. وتحاول هذه الدراسة أن تتبع الحركة النقدية التي دارت حول شعر القصيبي في حياته وبعد مماته. خاصة منذ مطلع عقد الثمانينيات – تقريباً– من القرن المنصرم إلى مطلع العقد الثاني من الألفية الجديدة.

وفيما يتعلق بهيكل الدراسة، فقد قسمه الباحث إلى مقدمة وتمهيد وبابين، يشمل كل من البابين ثلاثة فصول، وخاتمة.

ففي التمهيد حاول الباحث التعريف بالشاعر، ومن ثم البيئات النقدية التي تلقفت نتاجه الشعري.

وجاء الباب الأول بعنوان النقد السياقي، وقد قسمه الباحث إلى ثلاثة فصول، هي: النقد التاريخي، والنقد الاجتماعي، والنقد النفسي.

أما الباب الثاني فكان بعنوان: النقد الفني، وقصره الباحث على ثلاثة فصول، هي: الفصل الأول نقد الأسلوب، وشمل ثلاثة مباحث، هي: المبحث الأول توظيف الموروث/ التناص، والمبحث الثاني المعجم الشعري، والمبحث الثالث الأساليب اللغوية. أما الفصل الثاني فكان بعنوان: نقد الصورة، مفهومها، ووظيفتها، وألوانها في شعر القصيبي، تلاه الفصل الأخير من هذا الباب بعنوان: نقد الموسيقا، وتناول فيه الباحث الموسيقا من جهة الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم، وبعد:

فيعد الأدب مادة للتعبير، ويشكل النقد ميداناً لدراسة هذه المادة والكشف عن جمالياتها، وسبر أعماقها، فالنقد تابع للأدب بعد إنتاجه من مؤلفه؛ حيث يعمد إليه بالتحليل، أو الوصف، أو المقارنة، أو التقويم، وغالباً ما يحكم عليه. ومهما تعددت أدوات النقد، سواء أكانت متقاربة، أم متباينة؛ فإن غايتها واحدة في البحث عن جماليات العمل الأدبي.

وقد تفاوتت نظرة النقاد في طريقة تناولهم للنصوص الشعرية بين الاتفاق والاختلاف في رؤيتهم لهذه النصوص، فمنهم من أولى النص اهتماما ملموساً من خلال سياقه الخارجي كما هو الحال عند أصحاب النقد التاريخي، والاجتماعي، والنفسي. في حين سخّر آخرون اهتمامهم بالنص من داخله، ونلمح ذلك عند أصحاب النقد الفني بما يشمله من لغة، وأسلوب، وصورة، وموسيقا.

وقد تناول عدد من الباحثين أعلاماً أدبية بالدراسة والتحليل؛ بهدف الكشف عن طاقاتهم الإبداعية، وحضورهم على الصعيد المحلي أو الخارجي، ولمس الباحثون تبايناً بين هؤلاء الأعلام في توجهاتهم الفكرية، والدينية، والسياسية تبعاً للثقافة التي اكتسبها كل واحد منهم، إضافة إلى البيئة المحيطة بهم، وما يتبع ذلك من تغير في الفكر والأسلوب.

وقد شكل أدباء المملكة العربية السعودية عنصراً فعالاً في هذا الجانب، فكان لهم حضورهم البارز في شتى الميادين الأدبية والنقدية، وكان غازي القصيبي أحد هؤلاء الأعلام الذين تركوا عدداً من المنجزات في غير ما نشاط من الأنشطة الإنسانية، حتى إننا لا نستطيع معرفة ذهنيته إلا من خلال أعماله – كالشعر مثلاً– أو غيره من سائر الأنشطة،

فقامت حول هذا الأديب مجموعة من الدراسات، والأبحاث المتخصصة، وغير المتخصصة، وتلقفت إنتاجه الأدبي بالنقد والتحليل والدراسة.

ولأهمية إنتاج القصيبي في المملكة العربية السعودية، اقترح عليّ أستاذي الدكتور صالح الزهراني أن أقف عند الحركة النقدية التي دارت حول شعره. فتوجهت عندئذ إلى أستاذي الأستاذ الدكتور قاسم المومني استكشف رأيه وأتطلع في حال موافقته على الموضوع، إلى الإشراف عليه، فما كان منه إلا أن وافق - مشكوراً- على اختيار الموضوع والإشراف عليّ لاستكمال هذه الدراسة.

اختارت هذه الدراسة - إذن- "الحركة النقدية حول شعر غازي القصيبي"، وعزز هذا الاختيار لدي مكانة القصيبي في الحركة الشعرية العربية بعامة، ومنزلته في الحركة الشعرية السعودية خاصة، وعزز هذا الاختيار لدي - أيضاً- رغبتي في تقديم عمل نقدي يمكن أن تنتفع به المكتبة النقدية العربية من جهة، ومكتبة المملكة العربية السعودية من جهة أخص. ويتصل بهذه الرغبة - هاهنا- أن هذه الدراسة هي الأولى في بابها، إذ لم تتقدم عليها - في حدود علم الباحث- أي دراسة تنظر في مجموع الحركة النقدية حول شعر القصيبي أو تتصدى له بالدراسة والتحليل.

وقد صاحب الباحث مجموعة من الصعوبات في هذه الدراسة، منها، ما يتصل بالحصول على المادة الأساسية للدراسة، أي الدراسات النقدية التي دارت حول شعر القصيبي، فكانت موزعة داخل المملكة العربية السعودية وخارجها، ولم يكن جمعها بالأمر الهين، ومن بين هذه الصّعاب أيضاً، ما يتصل بالمناهج النقدية عند دارسي شعر غازي القصيبي، وتداخلها عند هؤلاء الدارسين، مما جعل من الصعب على الباحث أن يصنف

هذه الدراسة، أو تلك تحت هذا المنهج أو ذاك. ولقد لاحظ الباحث أن كثيراً من هذه الدراسات لم تستند إلى منهج نقدي محدد القسمات، أو واضح المعالم.

أما فيما يتصل بالمنهج الذي اعتمده الباحث في هذه الدراسة، فهو منهج يقوم على خطوات ثلاث، الأولى: جمع الدراسات التي قامت حول شعر غازي القصيبي وتصنيفها ما أمكن وفق أنواع النقد أو مناهجه. والثانية: ترتيب هذه الدراسات ترتيباً زمنياً نتمكن من خلاله عزو الفضل في السبق إلى هذه الفكرة أو تلك لصاحبه، والثالثة: تحليل الخطاب النقدي تحليلاً يكشف عن مرجعياته المعرفية، وتوظيفها في نقد شعر غازي القصيبي، وهذه الأخيرة تدخل في مضمون نقد النقد.

وفيما يتصل بهيكل الدراسة، فقد قُسِّمت الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد، وبابين، وخاتمة. تناولت الدراسة في التمهيد التعريف بالشاعر، وأبرز البيئات التي تطرقت إلى شعر غازي القصيبي. وجاء الباب الأول بعنوان: النقد السياقي، وقُسِّمَ إلى ثلاثة فصول، هي: النقد التاريخي، والنقد الاجتماعي، والنقد النفسي. أما الباب الثاني فكان بعنوان: النقد الفني، واشتمل على ثلاثة فصول، وهي نقد الأسلوب، ونقد الصورة، ونقد الموسيقا.

وخُتِمت الدراسة بخاتمة، ضُمِّنَ فيها أبرز النتائج.

ولعل من أبرز المصادر والمراجع التي استفادت منها هذه الدراسة، هي كتابات القصيبي، وخاصة كتاب " سيرة شعرية، و " المجموعة الشعرية الكاملة" له، إضافة إلى الدراسات التي تناولت شعر القصيبي بالدراسة والتحليل، ومنها، دراسة "شعر غازي القصيبي: دراسة فنية" لمحمد الجهني، ودراسة "الحزن في شعر غازي القصيبي" لهدى الفايز، يضاف إلى ذلك بعض المراجع النقدية التي انتفعت بها الدراسة في مداخل الأبواب والفصول، مثل كتاب: "مناهج النقد المعاصر" لصلاح فضل، وكتاب: "نظرية الأدب"

لأوستن وارين، ورينيه ويليك، وغيرهما من المصادر والمراجع التي رُصِدت في نهاية هذه الدراسة.

ومهما يكن، فإن هذه الدراسة لا تدعي لنفسها الكمال، وإنما هي جهد متواضع، حاولت من خلاله أن أقف على معالم الحركة النقدية حول شعر غازي القصيبي وأتبين طبيعتها، واستكشف آفاقها، فإن كنت قد وفقت فذلك هو المأمول، وإلا فحسبي أنني قد قدمت ما في الاستطاعة والجهد.

وفي الختام، لا يسعني سوى أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان من شيخي الأستاذ الدكتور قاسم المومني، الذي كان خير عون لي في دراستي، فوجهني وأرشدني وصوبني في كثير من بواطنها، كما أنه لم يتوانَ في تقديم الرأي السديد الذي يقوّم هذه الدراسة، فكان مثال المشرف والأب والمرشد والصبور على هفوات ابنه.

الباحث

• التمهيـــد

أولاً: التعريف بالشاعر:

قبل الخوض في الحديث عن الحركة النقدية حول شعر غازي القصيبي – وهو هدف الدراسة وغايتها– يأتي التعريف بالشاعر ليوضح موقعه في المشهد الثقافي والسياسي السعوديين، وفيه أحد الابعاد والاجتماعية والنفسية التي شكلت شخصيته.

ولد غازي عبد الرحمن القصيبي في عام 1359هـ / 1940م بالإحساء في المملكة العربية السعودية، عاش يتيماً بعد وفاة والدته بتسعة أشهر من ولادته، وتلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي في البحرين، ثم حصل على ليسانس الحقوق من جامعة القاهرة، وماجستير في العلاقات الدولية من جامعة كاليفورنيا، ونال الدكتوراه في العلاقات الدولية من جامعة لندن[1]، أما وفاته فكانت في الخامس من رمضان عام ألف وأربعمائة وواحد وثلاثين للهجرة (الموافق – 2010/8/15م)[2].

تولى عدداً من المناصب الأكاديمية والإدارية والسياسية والدبلوماسية داخل المملكة العربية السعودية وخارجها، فكان منها: أستاذاً مساعداً في كلية التجارة بجامعة الملك سعود بالرياض عام 1385هـ / 1965م، ووزيراً للصناعة والكهرباء عام 1396هـ / 1976م، ووزيراً للصحة عام 1402هـ / 1982م، وسفيراً للمملكة العربية السعودية في البحرين عام 1404هـ / 1984م، وسفيراً في بريطانيا عام 1412هـ / 1992م، وغيرها من المناصب التي تشير إلى مكانته السياسية والفكرية والثقافية والإعلامية والدبلوماسية بوصفه شخصية مرموقة لها حضورها اللافت على المستويين الداخلي والخارجي[3].

---

1 – لتتبع حياة غازي القصيبي بشيء من التوسع، ينظر: القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، تهامة، ط3، جدة، 1424هـ، و**حياة في الإدارة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، بيروت، 1999م.

2 – دلالة على أهمية شخصية القصيبي فقد أذيع نبأ وفاته في أغلب القنوات الفضائية التلفزيونية العربية، كالتلفزيون **السعودي**، و**قناة الجزيرة**، و**قناة العربية**، وفي معظم الصحف المحلية السعودية، وبعض الصحف الخارجية العربية.

3 – للتتبع تدرج حياة القصيبي المهنية والعلمية، ينظر: القصيبي، غازي، **حياة في الإدارة**.

على المستوى الثقافي يعد غازي القصيبي مثقفاً موسوعياً، يدل على ذلك غـزارة إنتاجه في العلوم الإنسانية المختلفة، فقد تجاوزت مؤلفاته الستين مؤلفاً، كان من بينها على مستوى الإبداع الأدبي الشعري ستة عشر ديواناً، هي[1]: ديوان "أشعار من جزائر اللؤلـؤ" عام 1380هـ/ 1960م، وديوان "قطرات من ظمأ" عام 1385هـ / 1965م، وديـوان "معركة بلا راية" عام 1390هـ / 1970م، وديوان "أبيات غزل" عام 1396هـ /1976م، وديوان "أنتِ الرياض" عام 1397هـ / 1977م، وديـوان "الحمـى" عـام 1402هـ / 1982م، وديوان "العودة للأماكن القديمة" عام 1405هـ / 1985م[2]، وديوان "ورود على ضفائر من سناء"[3]عام 1407هـ / 1987م، وديوان "عقد من الحجارة"[4] عام 1411هـ / 1990م، وديوان "مرثية فارس سابق"[5] عام 1411هـ / 1990م، وديوان "واللون عن الأوراد"[6] عام1415هـ / 1995م، وديوان "سحيم"[7] عام 1416هـ / 1996م، وديـوان "قراءة في وجه لندن"[8] عام 1417هـ / 1997م، وديوان "يـا فـدى ناظريـك"[9] عـام

---

1 – أحيط القارئ بأن الباحث الحالي اعتمد على التسلسل الزمني للدواوين من كتاب القصيبي، **سيرة شعرية**، لأضعه في السياق التاريخي لإنتاج المؤلف، ولهذا قد يجد القارئ اختلافاً زمنياً للديوان ما بـين المـتن والحاشية؛ والسبب في ذلك أن أغلب النسخ بطبعاتها الأولى قد نفدت، أو لم أتمكن من الحـصول عليهـا ولصدورها في طبعات جديدة، وعليه فقد اعتمدت على الطبعات المتلاحقة والمتوفرة لدي.

2 – تمثل الدواوين السبعة الأولى في المتن مجموعة شعرية كاملة للشاعر، القـصيبي، غـازي، **المجموعـة الشعرية الكاملة**، تهامة، ط2، جدة، 1408هـ / 1987م.

3 – القصيبي، غازي، **ورود على ضفائر من سناء**، المؤسسة العربية للدراسـات والنـشر، ط2، بيـروت، 1989م.

4 – القصيبي، غازي، **عقد من الحجارة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2004م.

5 – القصيبي، غازي، **مرثية فارس سابق**، تهامة، ط1، جدة، 1411هـ / 1990م.

6 – القصيبي، غازي، **واللون عن الأوراد**، دار الساقي، ط2، لندن، 2000م.

7 – القصيبي، غازي، **سحيم**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2002م .

8 – القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2002م.

9 – القصيبي، غازي، **يا فدى ناظريك**، العبيكان، ط1، الرياض، 1421هـ / 2001م.

1421هـ / 2001م، وديوان "للشهداء"[1] عام1425هـ / 2004م، وديوان "حديقة الغروب"[2] عام 1428هـ / 2007م. أما الإبداع النثري فله مجموعة من الروايات، منها: "شقة الحرية"[3]، و"العصفورية"[4]، و"سبعة"[5]. يضاف إلى ذلك عدد من مؤلفاته الفكرية والاقتصادية، ومنها: "التنمية الأسئلة الكبرى"[6]، و"الغزو الثقافي ومقالات أخرى"[7]. ويتمثل إسهامه في الجانب الديني في كتابي: "من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون"[8]، و"ثورة في السنة النبوية"[9]، ويضاف إلى ذلك مجموعة من المختارات والترجمات الشعرية، منها: "مائة ورقة ياسمين"[10]،و"مائة ورقة ورد"[11]، و"في خيمة شاعر"[12].

كل ما سبق ذكره آنفاً، من إضاءات وومضات سريعة عن غازي القصيبي يجعلنا نتصور قيمة هذا الرجل الذي نذر نفسه وقلمه طيلة حياته للعلم والمعرفة[13]، واستطاع على الرغم من ظروفه المحيطة به أن ينتج هذا الكم الهائل من المؤلفات في رحلة حياته التي جعلته من أبرز المثقفين في الوطن العربي حتى يومنا هذا.

---

1 – القصيبي، غازي، **للشهداء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2004م.

2 – القصيبي، غازي، **حديقة الغروب**، العبيكان، ط1، الرياض، 2007م.

3 – القصيبي، غازي، **شقة الحرية**، رياض الريس للكتب والنشر، ط5، لندن ، 1999م.

4 – القصيبي، غازي، **العصفورية**، دار الساقي، ط2، بيروت، 1996م.

5 – القصيبي، غازي، **سبعة**، دار الساقي، ط1، بيروت، 1998م.

6 – القصيبي، غازي، **التنمية الأسئلة الكبرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 2006م.

7 – القصيبي، غازي، **الغزو الثقافي ومقالات أخرى**، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط2، بيروت، 2006م.

8 – القصيبي، غازي، **من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون**، دار الساقي، ط2، بيروت، 1994م.

9 – القصيبي، غازي، **ثورة في السنة النبوية**، دار الساقي، ط2، بيروت، 2003م.

10 – القصيبي، غازي، **مائة ورقة ياسمين**، تهامة، ط1، جدة، 1415هـ / 1995م.

11 – القصيبي، غازي، **مائة ورقة ورد**، تهامة، ط1، جدة، 1406هـ / 1986م.

12 – القصيبي، غازي، **في خيمة شاعر**، ج1، رياض الريس، ط1، بيروت، 1989م.

13– تجدر الإشارة إلى أن القصيبي كتب في المجال الإعلامي، وجمع بعد ذلك أغلب مقالاته المتنوعة في حياته الصحفية في كتابين، هما: صوت من **الخليج**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 2006م؛ وكتاب: **الخليج يتحدث شعراً ونثراً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2004م.

ومن المنطقي أن يستقطب شاعرنا القصيبي ونتاجه – وهو بهذا القدر من التنوع والتعدد– اهتمام النقاد وعنايتهم ودراساتهم، ولكن: كيف دُرِسَ شعر غازي القصيبي؟ وكيف تلقى النقاد شعره وقدموه؟ وما هي الاتجاهات النقدية التي قدمت غازي القصيبي من خلال شعره؟ وإلى أي مدى أسهم شعره في إثراء الحركة النقدية على المستويين المحلي (السعودي) والخارجي (العربي)؟ كل هذه الأسئلة، ستظل محط اهتمام الباحث، وكل عنايته، وستبقى هذه الدراسة تسعى – ما أمكنها الجهد– إلى الإجابة عنها، وفق منهجية علمية تتبع مسارات النقاد واتجاهاتهم في دراساتهم لشعر غازي القصيبي.

ثانياً: بيئات النقاد:

إن أشد ما يواجه الباحث في الحركة النقدية حول شاعر ما، الطريقة التي يستطيع من خلالها تصنيف النقاد الذين تناولوا هذا الشاعر، ومن هنا، فإن تصنيفهم حسب البيئات التي ينتمون إليها، ربما تكون الطريقة المثلى للوقوف على ملامح الحركة النقدية المتصلة بالشاعر في بداية الأمر.

إضافة إلى أن تصنيف النقاد حسب بيئاتهم، سيشكل مدخلاً مناسباً للبحث في الحركة النقدية التي دارت حول شاعر حظي باهتمام نقدي واسع وهو في خضم عطائه وبعد مماته أيضاً.

وعليه، فإن النقاد في دراساتهم لشعر القصيبي ينتمون إلى بيئات نقدية متعددة ومتباينة، وقد أملت عليهم بيئاتهم طبيعة معينة في كتاباتهم النقدية؛ لأن كل بيئة من هذه البيئات تخضع لطريقة ومنهج يختلف عما تخضع له البيئة الأخرى، ما يعني أننا سنجد أنفسنا بإزاء دراسات نقدية متعددة المشارب والمناهل، وبذلك نستطيع أن نستشرف المعالم البارزة للنقاد، والتعرف على تصوراتهم النقدية في تعاملهم مع شعر القصيبي.

لقد ظهرت الأبحاث العلمية المحكمة – مثلاً- من (البيئة الأكاديمية)، والأطروحات العلمية من (بيئة طلبة الدراسات العليا)، والمقالة النقدية – سواء من متخصص أو غير متخصص- من بيئة الصحافة. وبذلك يمكن أن نفهم أن طبيعة الكتابة في البيئة الواحدة تفرض نمطاً معيناً من الكتابة على الناقد/ الباحث يمكن أن نطلق عليه – إن جاز التعبير- الموقع والموقف.

استناداً على ما سبق، يمكن القول: إن الدراسات التي قامت حول تجربة القصيبي الشعرية والتي تفاوتت زمانياً ومكانياً ترجع إلى ثلاث بيئات، وهي البيئة الأكاديمية، وبيئة

طلبة الدراسات العليا، والبيئة الصحفية، وسيتم اختيار دراسة من كل بيئة وفـق الاتجـاه/ المنهج النقدي للناقد، ومن ثم عقد مقارنة بين هذه البيئات، من غير أن تعني هذه الانتقائية جودة هذه الدراسات عن غيرها، وإنما القصد من ذلك؛ محاولـة الكـشف المبـدئي عـن مسارات النقاد ومناهجهم النقدية في دراستهم لشعر القصيبي مع اختلاف بيئاتهم، ورصـد التمايز بين هذه البيئات إن وجد، وهي على النحو الآتي:

أ- البيئة الأكاديمية:

وأقصد بها البيئة الجامعية الأكاديمية التي يكتب فيهـا مجموعـة مـن الأسـاتذة المتخصصين في علم من العلوم. وكما هو معهود فإن دراسات البيئـة الأكاديميـة تتـسم بالتجربة والأناة، والعمق في ممارسة التخصص، وذلك بالتحليل والمناقشة بمنهجية علمية وموضوعية محايدة، وبالانضباط والاتزان في الطرح بلغة رصينة ومكثفة، تنم عن وعي بالكتابة والكاتب.

والمتأمل في حركة الدراسات النقدية للبيئة الأكاديميـة لـشعر القـصيبي – بعـد حصرها[1]– يجد من (سيميائية) العنوانات قبساً يتلمس منه الباحث تنوعاً فـي توجهـات الدراسات النقدية واختلافاً في أشكالها، فمنها دراسات مستقلة وخالصة كالأبحاث العلميـة المحكمة، مثل: دراسة "القصيبي بين البحر والصحراء"[2]، ومنها دراسات موزعة تطغـى عليها المسحة التاريخية التجميعية، وخاصة الدراسات التي تدرس الأدب السعودي بـشكل موسع، مثل: دراسة "الأدب السعودي الحديث[3]"، ومنها ما هو مختص بدراسـة دواويـن

---

[1] – ينظر: الملحق البيليوجرافي الإحصائي من هذه الدراسة بأسماء المؤلفين والمؤلفات من البيئة الأكاديميـة حول شعر غازي القصيبي.

[2] – السماعيل، عبد الرحمن، غازي القصيبي بين البحر والصحراء، **مجلة الدارة**، الرياض، ع/ 3، رجـب، 1417هـ/ 1996م، س: 22.

[3] – إدريس، محمد جلاء، **الأدب السعودي الحديث**، مكتبة الرشد، ط2، الرياض، 1428هـ/ 2007م.

شعرية لشعراء المملكة العربية السعودية، بحيث يكون أحد دواوين القصيبي ضمن الدواوين المختارة من الناقد، مثل: دراسة "نسيج الإبداع دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد"[1]، ومنها ما هو جامع لغيره من الشعراء، لاسيما الدراسات التي تتناول ظاهرة أو موضوعاً في الشعر السعودي، مثل: دراسة "الحب والغزل في الشعر السعودي المعاصر"[2].

ومن الملاحظ في ضوء معاينة عنوانات الدراسات الأكاديمية، والنظر في الببليوجرافية الإحصائية أن جل الدراسات الأكاديمية كانت موسعة وشبه شاملة للأدب السعودي بمعنى أن المسحة التجميعية قد كانت هي الطاغية على هذه الدراسات الأكاديمية.

ومن هذه الدراسات الأكاديمية -على سبيل المثال لا الحصر- التي احتفت بشعر القصيبي، وكانت من أوائل الدراسات لشعره، دراسة بعنوان: "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"[3] لـ(عبد القادر القط)، وقد خصصها لدراسة التيار الوجداني في الشعر العربي الحديث انطلاقاً من القرن التاسع عشر حتى نهاية عقد السبعينات من القرن العشرين.

وقد جاء الكتاب في تمهيد وخمسة أقسام، رصد من خلالها - أي الأقسام- حركة التطور الوجداني حضارياً وفنياً في الشعر العربي المعاصر، وحاول أن يستنسخ من ملامح التيار الرومانسي الغربي منهجاً عربياً يتمايز به عن التيار الغربي، حيث يقول: "ولهذا آثرنا أن نعدل عن مصطلح "الحركة الرومانسية" إلى الاتجاه الوجداني..."[4].

---

1 - السمطي، عبد الله، **نسيج الإبداع دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد**، المفردات، ط1، الرياض، 1423هـ / 2003م.

2 - رداوي، محمد، **الحب والغزل في الشعر السعودي المعاصر**، دار الوطن، ط1، الرياض، 1402هـ/ 1982 م.

3 - القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، ط2، بيروت، 1401هـ / 1981م.

4 - نفسه، ص 11.

وقد أبدى (إبراهيم عبد الرحمن) على منهج (القط) ملاحظتين عامتين، وهما، الأولى: "أن المؤلف قد حرص على المزاوجة في فصول الكتاب المختلفة بين النظرة الفنية والنظرة الموضوعية في إطار التطور المستمر الذي يجدّ على الحركة الأدبية عامة والشعرية خاصة، منذ مطلع القرن التاسع عشر مما يجعل من هذه الدراسة الفنية ذاتها تجميعاً وتركيباً لما أخذ يتناثر هنا وهناك...، والملاحظة الثانية: أنه قد صدر في هذه التحليلات الفنية عن منهج نقدي متكامل ينظر إلى العمل الفني بعناصره الموضوعية والفنية بوصفه بناء فنياً متكاملاً، يمزج فيه القديم بالجديد والموضوعية بالفنية امتزاجاً يبلغُ درجة الانصهار الذي يخلق من هذه العناصر على اختلافها وتباينها كائناً فنياً جديداً ومتطوراً"[1].

وما يهمنا في كتاب القط القسم الأخير من دراسته، الذي تناول فيه مجموعة من الشعراء الشبان في تلك المرحلة، ومنهم القصيبي الذي كان واحداً من النماذج الشعرية المنتقاة للتطبيق[2]، وهذه المرحلة يحددها القط زمنيا بما بعد الحرب العالمية الثانية. ويربط فيها بين تلك التطورات والتحولات الحضارية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية، وبين التطور الذي حققته ولا تزال تحققه الحركة الشعرية في هذه المرحلة بالشعر الحر[3].

وقد عرج القط أثناء دراسته لشعراء المرحلة الأخيرة على شعر القصيبي، ووقف عند قصيدة (أغنية الخليج) من الديوان الثالث "معركة بلا راية"[4]، وقام بتحليلها وجدانياً،

---

1 – محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، الجيزة، 1997م، ص 107– 108.

2 – ينظر: القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص50؛ عندما كان يدرس في مصر بالقاهرة وهو في العشرينات من عمره، وقد أهدى وقتها أولى دواوينه لعبد القادر القط الذي كان يسكن بالقرب منه.

3 – القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، ص 477– 491.

4 – القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 329.

فذكر أن القصيبي من الشبان الذين لديهم نزعة رومانسية، وفي أسلوب يجمع بين رصانة القديم وإيقاعه الشجي، وشفافية العبارة وحداثة بنائها وقدرتها على الإيحاء[1]. يركز القط في تحليله على الجانب الموضوعي، وخصوصاً ما يتعلق بوجدان الشاعر من حب وقلق واغتراب سواء كان مكانياً أم روحياً، كما يركز على أسلوب الشاعر في قصيدته، ولغته، وتصاويره الشعرية، بيد أن هذا التركيز لا يفهم إلا من خلال التكامل في بناء المضمون الشعري، وهو (الاتجاه الوجداني).

وفي المحصلة، فإن هذه الدراسة قد قدمت القصيبي في وقت مبكر، وتجربته الشعرية ربما لم تنضج بعد، كما أنها لم تشمل دواوينه الثلاثة الأولى، ما يعني أنها دراسة جزئية، ولكن ذلك لا يقلل من شأنها فهي تدرس تياراً شعرياً حاول الباحث أن يرسم معالمه، ويحدد اتجاهاته في الشعر العربي من المحيط إلى الخليج، وتظل هذه الإشارات والملحوظات التي أثارها القط حول شعر القصيبي بذوراً خصبة آتت أكلها في حركة النقاد حول شعره فيما بعد.

ب – بيئة طلبة الدراسات العليا:

وأقصد بها بيئة الطلبة من الدراسات العليا في الجامعات، ممن يعدون أنفسهم بإشراف أساتذة متخصصين للحصول على درجتي الماجستير أو الدكتوراه، وتتسم دراسات هذه البيئة –عادة– بالشمولية والدقة، وتخضع لمنهجية واضحة، وصارمة في تناول الموضوع المدروس.

1 – القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، ص 467– 468.

وقد انقسمت دراسات هذه البيئة إلى قسمين، فالقسم الأول اختص بشعر القصيبي وحده[1]،ومن الأمثلة على هذه الأطروحات والرسائل، أطروحة بعنوان: "التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي"[2]، ورسالة بعنوان: "صورة المرأة في شعر غازي القصيبي"[3]، ورسالة بعنوان: "مفهوم الشعر عند غازي القصيبي"[4]. أما القسم الثاني فهو الذي يدرس ظاهرة معينة في الشعر السعودي فيكون لشعر القصيبي نصيب من هذه الدراسة، مثل: أطروحة بعنوان: "الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور"[5]، ورسالة بعنوان: "فلسطين في شعر القصيبي والصالح والعشماوي"[6].

وسأعرض –هاهنا– دراسة نقدية من دراسات القسم الأول، وهي دراسة – خالصة لشعر القصيبي– وعنوانها: "شعر غازي القصيبي: دراسة فنية"[7] لـمحمد الجهني، وقدمت هذه الدراسة للحصول على درجة (الماجستير) في الجامعة (الأردنية). تناول فيها الباحث المضامين والأساليب الشعرية، في ثلاثة عشر ديواناً، وهي: "أشعار من جزائر اللؤلؤ"، و"قطرات من ظمأ"، و"معركة بلا راية"، و"أبيات غزل"، و"أنت الرياض"، و"الحمى"،

---

1 – ينظر: الملحق الببليوجرافي الإحصائي من هذه الدراسة بأسماء المؤلفين والمؤلفات من بيئة طلبة الدراسات العليا حول شعر غازي القصيبي.

2 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، أطروحة دكتوراه، جامعة الخرطوم، الخرطوم، 1997م.

3 – في الأصل رسالة ماجستير من جامعة الملك سعود، وطبعت ككتاب، اللهيب ، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية**، دار الطليعة الجديدة، ط1، دمشق، 2003م.

4 – المالكي، علي عتيق علي، **مفهوم الشعر عند غازي القصيبي**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2004م.

5 – في الأصل أطروحة دكتوراه من جامعة (عين شمس)، وطبعت ككتاب، الرومي، نورية صالح، **الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1980م.

6 – العنزي، عبد الله رمضان فرحان، **فلسطين في شعر القصيبي والصالح والعشماوي من عام 1973م إلى 2002م**، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، الرياض ،1427هـ/ 2006م.

7 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمّان، 2000م.

و"العودة للأماكن القديمة"، و"ورود على ضفائر من سناء"، و"عقد من الحجارة" و"مرثية فارس سابق"، و"واللون عن الأوراد"، و"سحيم"، و"قراءة في وجه لندن" (1).

لقد استبعد محمد الجهني المناهج التقليدية التي تحوم حول النص الشعري، واستبدل بها بالمناهج النقدية الحديثة، واختار منها: "المنهج الأسلوبي التضافري التي تتضافر فيه معطيات الاتجاهات الأسلوبية عامة عند تحليل النصوص الأدبية، ويتبلور بشكل واضح في الممارسات الأسلوبية التطبيقية جامعاً في ثنايا هذه الممارسات تناغم الاتجاهات الأسلوبية – لاسيما الأسلوبية البنيوية والإحصائية– وتواصلها في سبيل خدمة التحليل الأسلوبي للنص الأدبي"(2).

جاءت رسالة محمد الجهني في مقدمة وتمهيد، وخمسة فصول.

أما التمهيد فتناول فيه مولد القصيبي، وأهم المؤثرات في شعره من حيث تكوينه الثقافي، ورؤيته الشعرية، وهذه الأخيرة قد أُدرج تحتها مجموعة من المحاور والمسوغات لها عند الباحث أن "لكل تجربة شعرية ناضجة خصوصية تتجاوز مفهوم التجربة الشعرية ومقولاته، وتحتم على الباحث اقتناص المنهج الذي ينسجم معها ويبرز منعطفاتها وتنامياتها..."(3)، وهذه المحاور، هي:

1- البدايات الشعرية.

2- المؤثرات العامة في تجربته الشعرية.

3- لحظة المواجهة الشعرية.

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 1.

2 – نفسه، ص 1.

3 – نفسه، ص 19.

4- تطور تجربته الشعرية شكلاً ومضموناً[1].

وفي الفصل الأول درس بنيات المضامين؛ من خلال المواقف الشعرية للقصيبي، وهي على النحو الآتي:

1- الموقف من الزمن.

2- الموقف من المدينة، وقسمه إلى:

أ- تحولات المدينة العربية.

ب- تحولات المدينة الغربية.

ت- تحولات مدائن الوطن.

3- الموقف من القومية.

4- الموقف من الحب (المرأة...الطبيعة).

وقد ذكر محمد الجهني في مقدمة رسالته أنه درس بنية المضمون من خلال المواقف الشعرية السابقة، فهي على حد تعبيره "قوى تعمل في داخل الشعر مكونة بنيته المضمونية، مثلما تعمل في داخل نفس الشاعر، وقد عمدت إلى دراستها دراسة أسلوبية بنيوية باعتبارها عناصر متفاعلة في بنية واحدة هي بنية المضمون التي تمثل موقف الشاعر"[2].

وتصدى في الفصل الثاني إلى بنية (الصورة الشعرية)؛ رابطاً بنيتها بأنماط الصورة، ومنها: الصورة المفردة البسيطة، موزعة على نمطين درس فيهما جانبين أحدهما دراسة حديثة متعلقة بالجانب النفسي، والأخرى تراثية متعلقة بالجانب البلاغي. والصورة المركبة، التي اعتمد في تقسيمها على التوليد، والتراكم، والمقابلة، والمفارقة. وأخيراً تناول

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 19.

2 – نفسه، ص 2.

الصورة الكلية، التي يرى الباحث أنها "الحصيلة النهائية التي تصور الرؤيا المتكاملة للشاعر بجوانبها المختلفة في قصيدة ما"[1]، فالصورتان المفردة والمركبة تتفاعلان بعضهما مع بعض لتكوين الصورة المركبة على حد قول الباحث[2].

وقد تطرق محمد الجهني في الفصل الثالث إلى بنية (الموروث) عبر مضامينه التراثية بمصادره المختلفة، الدينية، والتاريخية، والأدبية، والشعبية. رابطاً المضامين التراثية بمصطلح حديث هو التناص الذي يعد من الظواهر الأسلوبية في النقد الحديث، والذي يعنى بوجود علائق وتداخلات بين النصوص الأدبية[3].

ورصد في الفصل الرابع المستويات (اللغوية والدلالية) في شعر القصيبي فدرس (اللغة الشعرية) من ناحيتين، الأولى: الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الرأسي، ويندرج تحت هذا المبحث مجموعة من التقسيمات، وهي: الحقول الدلالية، واستعمال مفردات عربية قديمة، واستعمال مفردات عامية، واستعمال مفردات غير عربية، واستعمال مفردات من واقع التجربة الحياتية. والثانية: الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الأفقي، ويندرج تحت هذا المبحث مجموعة من التقسيمات، هي: توظيف البنية الاستفهامية، وتوظيف البنية الندائية، والاعتراض، وغياب أدوات الربط، والتكرار. وطغى على هذين المبحثين التطبيق الأسلوبي الإحصائي على أعمال القصيبي[4].

أما الفصل الخامس والأخير فخصصه للمستويات (الإيقاعية)، فتناولها من جهتين: مستوى الإيقاع الخارجي، ويشمل الأوزان الشعرية وأنظمة القوافي. ومستوى الإيقاع

---

[1] – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 132.

[2] – نفسه، ص 132.

[3] – نفسه، ص 152–204.

[4] – نفسه، ص 206 – 240.

الداخلي، ويشمل أنواع الإيقاعات للألفاظ والعبارات والمعاني. وبهذا أنهى الباحث دراسته بخاتمة ضمنها أهم النتائج التي توصل إليها، ذاكراً بعد ذلك مجموعة من المصادر والمراجع التي اعتمد عليها[1].

ومع أن هذه الدراسة ليست من الدراسات الأُوَل التي درست شعر القصيبي دراسة مستفيضة، لكنها من الدراسات الجادة التي تناولت شعر الشاعر بمنهج حديث، يتناول النص ليقدم لنا صاحبه، لا منهج يتناول الشاعر ليقدم لنا النص.

ج – البيئة الصحفية:

باتت بيئة الصحافة عَلَماً بارزاً في حياتنا اليومية تغطي صفحاتها آخر الأخبار المحلية والعالمية في كافة جوانب العلوم الإنسانية والعلمية، بصحيفة، أو بدورية، أو مجلة تصدر كل يوم، أو شهر، أو ثلاثة أشهر، أو ستة أشهر، أو حولية بحسب ما تراه المؤسسة مناسباً لإصداراتها.

كانت ومازالت الصحافة السعودية[2] – كغيرها من المؤسسات– تسهم في تقدم الحياة الفكرية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والأدبية في المملكة العربية السعودية، وتلعب أدواراً مهمة في تثقيف القارئ بكافة مستوياته الفكرية والعلمية، ليواكب أحداث عصره، ويكون على وعي تاريخي بكل ما يستجد ويطرأ على وطنه من مراحل التغيير التي تعد سُنَّةً من سُنن الله في كونه.

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص242–290.

2 – للاطلاع بشكل موسع على طبيعة الصحافة السعودية ودورها، ينظر: على سبيل المثال، الشريف، فهد محمد، **حركة النقد في الصحافة من (1343هـ إلى 1383هـ) دراسة وصفية تحليلية**، النادي الأدبي، ط1، جدة، 1431/ 2010م؛ وقزاز، طارق بكر عثمان، **طبيعة النقد الفني المعاصر في الصحافة السعودية "دراسة تحليلية"**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 1421هـ.

ومن المجالات التي تصدت لها الصحافة السعودية المواكبة النقدية للمشهد الأدبي السعودي، والحقيقة أن البيئة الصحفية السعودية لم تخلُ من الكُتّاب المتخصصين، وغير المتخصصين كالأكاديميين، والمتذوقين من أصحاب الأقلام الذين اشتهروا إعلامياً في هذا المجال أو غيره. فدارسو الأدب ونقاده – وهم من نتطلع إليهم– وخصوصاً الذين يكتبون عن الشعر من هذه البيئة قد امتطوا هذه المهنة وأمسكوا بلجامها مثل المتخصصين، ومنهم من أفلت لجامها لانطباعيته وذاتيته المفرطة نحو ما يقرأ ويكتب دون مبرر ومسوغ.

ولعل طبيعة الكتابة في البيئة الصحفية تفرض على الكاتب نمطاً معيناً من الكتابة قد تعارف الناس عليه، فما يكتب عن شاعر ما لا يعدو أن يكون مقالاً نقـدياً، لا يتجاوز عموداً في صفحة، أو صفحة قائمة برأسها، أو صفحات معدودة، ما يوجب على ناقد الشعر أن يختصر ويكثف ما يكتب بطريقة تقتضيها طبيعة الكتابة الصحفية.

وهناك العشرات من المقالات التي تنتمي لهذه البيئة، وتتضح من خلال طبيعة كتاباتها[1]، وهي دراسات نظرت في شعر القصيبي قبل وفاته وبعدها.

ومن هذه المقالات، مقالة بعنوان: "التجربة الشعرية عند الشاعر السعودي غازي القصيبي"[2]، ومقالة بعنوان: "الحداثة والمدينة في شعر غازي القصيبي"[3]، ومقالة بعنوان: "قراءة في ديوان مرثية فارس سابق للشاعر غازي القصيبي"[4]، ومقالة بعنوان: "الرثاء في

---

1 – ينظر: الملحق الببليوجرافي الإحصائي من هذه الدراسة بأسماء المؤلفين والمؤلفات من البيئة الصحفية حول شعر غازي القصيبي.

2 – جمعة، رابح لطفي، التجربة الشعرية عند الشاعر السعودي غازي القصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع: 6، س: 5، ذو القعدة1401هـ/ سبتمبر، إيلول 1981م، ص 49–52.

3 – جمعة، رابح لطفي، الحداثة والمدينة في شعر غازي القصيبي، **مجلة المنهل**، المملكة العربية السعودية، ع:438، مج:46، ذو الحجة 1405هـ/ أغسطس–سبتمبر 1985م، ص 62–65.

4 – العبد، محمد، قراءة في ديوان 'مرثية فارس سابق " للشاعر غازي القصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع 16، س: 15، رمضان 1411هـ/ إبريل 1991م، ص 94–96.

شعر الدكتور غازي القصيبي"[1] لـأحمد مبارك، ويلاحظ من عنوان المقالة الأخيرة أنها تركز على الرثاء بوصفه أحد الأغراض الشعرية الرئيسية، وفيما وراء العنوان فإن صاحبها يسعى إلى أن يجلو في مقالته سمات قصيدة الرثاء في شعر القصيبي وخصائصها، وهي سمات أسهم في تحديدها وبيان اتجاهاتها: الوجداني، والواقعي، أو كما يقول صاحبها: "ونحن مع تسليمنا بأن الرثاء غرض شعري له استقلاليته في شعرنا العربي فإننا – في شعر د. القصيبي– نجد قصائد الرثاء تنبثق من مزاوجة بين أكثر من اتجاه إذ نلمح سمات الاتجاه الوجداني متضافرة مع ملامح المنهج الواقعي في محوريه: الاجتماعي والوطني مما أكسب قصائده قدرة كبيرة على التأثير"[2].

ويعزز المبارك ما يذهب إليه في صدر مقالته بالذي يستجليه من أبيات الرثاء في شعر القصيبي، فيذكر مناسبتها التي قيلت فيها، ويشرحها شرحاً قريباً من شروح اللغويين.

لقد توقف – مثلاً– عند قول الشاعر في رثاء الملك (خالد)، والذي قدم له بقوله: "ويتجلى التضافر الواقعي الوجداني بملمحه الوطني في البيت التالي:

ويخطر المـوتُ فـوق البيـدِ عاصـفةً ... من الدمعِ فنادِ...الـصبر يـا بلـدي"[3]

واختتم المبارك بقوله: "وبعد. فتلك إطلالة سريعة على الرثاء في شعر الدكتور غازي القصيبي حاولنا خلالها الكشف عن سماته وخصائصه الفنية وأبعاده الموضوعية. راجين أن نكون قد وفقنا في الكشف عن هذه الخصائص والسمات والأبعاد بما يؤكد تميز هذا الشاعر العربي الكبير وخصوصيته في التعبير الشعري...وإضافة أبعاد فنية رحبة لغرض شعري قديم مألوف"[4].

---

1 – مبارك، أحمد، الرثاء في شعر الدكتور غازي القصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع: 117، س: 15، ربيع الآخر 1412هـ/ نوفمبر 1991م .

2 – مبارك، أحمد، **الرثاء في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 82 .

3 – نفسه، ص 82.

4 – نفسه، ص 83.

وبصرف النظر عن القيمة النقدية للنقد الذي يصدر عن البيئة الصحفية، فإن هـذا النقد يساير الإنتاج الأدبي الذي يصدر يوماً بعد يوم، ويواكبه، أو يتلقفه حيناً بعـد حـين، فيعمق الصلة بين الأديب والقارئ، ويقدم أصوات الأدباء بمن فـيهم الـشعراء للجمهـور والقراء، ويسهم في التعريف بنتاجهم الأدبي.

وبعد، فإن هذا التمهيد يعد عرضاً وصفياً لبعض الدراسات من كل بيئة، ولم يكـن الهدف منه مناقشة الآراء النقدية للنقاد في دراساتهم حول شعر القصيبي، أو تسجيل موقف عنها، أو تتبع عيوب المنهج المطبق فيها؛ إنما جاء هذا العرض لثلاثة أمور، وهي:

الأمر **الأول**: محاولة استشراف معالم الحركة النقدية حول شعر القصيبي ببيئاتها المختلفة والتي تضافرت جهود نقادها في إبراز حركة نقدية.

والأمر **الثاني**: محاولة وضع الخطوط النقدية العريضة أو المدخل لأهم الاتجاهات النقدية التي درست شعره [نقد سياقي يهتم بالخارج، ونقد فني يهتم بالنص من الداخل].

والأمر **الثالث** – وهو الأهم-: أن لا أتدخل في أحكام النقاد حتى لا أقع في التكرار مابين التمهيد ومتن الدراسة؛ لأن فصول الدراسة ستناقشها وتقيمها.

يمكن أن أقول، بعد كل ما تقدم، إن هذه البيئات النقدية هي التي يرجع إليها النقـد الذي انصب على شعر القصيبي بالدراسة والتحليل، أو بالموازنة والمقارنة، أو هي التـي ترجع إليها الحركة النقدية حول شعره. وأن هذا النقد، أو الحركة النقديـة، قـد اتـسعت ميادينه، وتشعبت مضامينه، وتنوعت مناهجه تنوعاً اقتضته طبيعة شعر القصيبي وطبيعة فضاءاته أو عوالمه.

ويمكن القول، بعد كل ما تقدم – أيضاً- إن هذه البيئات ليست هي وحـدها التـي انصبت على شعر القصيبي أو انفردت بدراسته ونقده، فهناك – مثلاً- من النقد ما يلحـق

بالنقد الصحفي الذي يصدر عما يعرف بـ(الصحافة الإلكترونية)، وهناك النقد الذي يصدر عمن تقترح الدراسة تسميتهم (النقاد الإحتفائيين) أو هواته، وهناك النقد الذي يصدر عن مؤرخي الأدب الذين يعنون في المقام الأول بجمع الأدب السعودي وتدوينه. ولكن الذي يراه صاحب هذه الدراسة أن النقد الذي يصدر عن هؤلاء، لا يتجاوز- باستثناءات قليلة ستقف عندها الدراسة- سطح النقد، لا لشيء إلا لأن نقاده لم تتهيأ لهم الأدوات النقدية اللازمة، ولا المناهج النقدية التي تنير لهم خطوهم.

• الباب الأول:

النقـــد السياقـــي

مدخل[1]:

إن أي عمل إبداعي يحتاج إلى نشاط فكري يوضحه، ويعلق عليه، ويبين قيمته، ويكشف عن أسراره، ويقف على مناحي الجمال فيه، فيفسره، أو يبين مآخذه تجاهه، من هنا، جاء هذا النشاط مرتبطاً بما يعرف بالنقد. وقد ارتبط ظهور الاتجاهات النقدية – بأنماطها المختلفة – بازدهار الحركة العلمية والعقلية، وتشعب المعارف وتنوعها، وتعدد الرؤى والتصورات والأفكار، فتطور العلوم، واتساع مجالاتها؛ أدى إلى استفادة الدرس الأدبي من مناهج العلوم على اختلافها: الإنسانية، والطبيعية.

ومهما يكن من أمر، فإن الدرس الأدبي وإن التقى مع علم من العلوم في جوانب متعددة، أو أفاد منها، فإن لكل منهما خصوصية لا ينبغي لها أن تمثل الآخر بوصفه علماً، ولا ضير لو تماهت معه في جوانب، شريطة أن يحافظ كل منهما على خصوصيته الخاصة.

[1] – يرى البعض أن النقد السياقي: "ليس سوى تسمية أخرى لما يعرف بالنقد الجديد في الولايات المتحدة خاصة، أي النقد الشكلاني الداعي إلى قراءة النص، وتحليله بمعزل عن أية عناصر خارجية، ومن ضمنها النصوص الأخرى"، والذي ظهر على يد الناقد الأمريكي "مري كريغر"، ينظر: البازعي، سعد؛ والرويلي، ميجان، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، 2007م، ص 320. أوردت هذا التعريف الذي لا يتناسب مع ما سأذكره في المتن عن النقد السياقي؛ من باب ضبط المصطلح والمنهجية، وكذلك لم يتم تداوله – في حدود ما أعلم– بهذا المفهوم في أغلب الدراسات النقدية، إلا أن هذا النقد – السياقي– جرى به العرف عند كثير من الدارسين – العرب والغربيين– على أنه يتناول النصوص الأدبية من خلال سياقاتها الخارجية، وسيتم توضيح ذلك في المتن مع ذكر بعض المراجع التي اعتمدت عليها؛ وهذا بدوره يتناسب مع تقسيمات الفصول المندرجة في هذا الباب.

ومن أبرز تعريفات النقد السياقي أنه ذلك النوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي، والاجتماعي، والنفسي للفن[1]، فهو نوع من البحث في الأطر التاريخية، والاجتماعية، والنفسية للفن، ووفقاً لهذا التعريف، يعد العمل الأدبي نتاجاً للسياقات العامة السابقة التي تبين انتماء الفنان وفنه لها. فلا جدال حول مرور النقد بمراحل متعددة ومتجددة في الوقت نفسه، فهو ملازم للإبداع الأدبي – بكافة أجناسه الأدبية– منذ نشأته إلى يومنا هذا، وقد رافق هذا التطور والتجدد في النقد تحولٌ جزئيٌ وأحياناً كليٌ في النظرة إلى الإبداع ومبدعه.

وتعد فكرة السياق ذاتها من أقوى الأفكار التي ظهرت في القرن التاسع عشر تأصيلاً، وأعظمها تأثيراً –على حد تعبير جيروم ستولنيتز – (jerome- Stolnitz)، ومعناه أن الشيء لا يمكن أن يفهم منعزلاً، وإنما يفهم بدراسة أسبابه، ونتائجه، وعلاقاته المتبادلة[2].

فالنقد السياقي يجمع في طياته النظرة التاريخية، والنظرة السوسيولوجية، والنظرة السيكولوجية، وهذه ظاهرة طبيعية في مجال النظريات الأدبية التي يتداخل

---

1 – وارين، أوستن، وويليك، رينيه، **نظرية الأدب**، ت: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978م، وقد قسم الناقدان دراسة الأدب إلى اتجاهين، هما: اتجاه خارجي، واتجاه داخلي، فالاتجاه الأول – وهو ما يهمنا– يدرس الأدب في سياقه الخارجي كالجانب التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، ينظر: الصفحات من 73–131؛ وسار بعض النقاد العرب على هذا التقسيم في دراساتهم، ينظر: على سبيل المثال: فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002م، ص 23–65؛ وينظر: قطوس، بسام، **دليل النظرية النقدية المعاصرة**، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت،2004م، ص39–62؛ وينظر: قصاب، وليد، **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، ط1، دمشق، 2007م، ص 17–78. وغيرها من المراجع التي اتفق عليها النقاد في تقسيم المناهج النقدية الحديثة، بأنها تنقسم إلى قسمين: خارجي يهتم بالسياقات الخارجية، وداخلي – مخالف للأول– يهتم بالنص من الداخل، وذلك بعزلة عن السياقات الخارجية.

2 – ستولنيتز، جيروم، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ت: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص 668.

بعضها ببعض، بحيث تشكل في النهاية نسيجاً عضوياً متلاحماً، فيفسر بذلك العمل الأدبي بناء على سياقات تاريخية، واجتماعية، ونفسية، يكون بها وثيقة دالة لهذه أو تلك[1].

ولعل ما قاله (تزيفتان تودوروف) (Tzvetan- Todorov) يبدو منسجماً في شأن القراءات النقدية، يقول: إن أية قراءة نقدية لأي عمل أدبي لا تخلو من ثلاث قراءات، هي: الشارحة، أو الإسقاطية، أو الشاعرية، وما يهمنا من هذه القراءات ما أسماها بالقراءة (الإسقاطية): "وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف، أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية، أو اجتماعية، أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة"[2].

وتقترب القراءة الإسقاطية عند (تودوروف) من النقد السياقي في أنها لا تدرس النص الأدبي مباشرة، وإنما تقاربه بعوامل تؤثر فيه من الخارج، هذا من ناحية، والناحية الأخرى، أن هنالك ثيمة (Thematic/Theme)[3] للعمل الأدبي يجب على الناقد أن يبحث عنها خارج النص، ومن ثم يسقطها، أو يدلل عليها.

ونستطيع أن نقول إن سبب شيوع النقد (السياقي) في الميدان الأدبي، كان رغبة من النقاد بأن يجعلوا النقد علمياً؛ وذلك لسببين: الأول أنهم كانوا معجبين بدقة العلوم

---

1 – راغب، نبيل، **موسوعة النظريات الأدبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، الجيزة، 2003م، ص337-338.

2 – الغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction)، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية**، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، 2006م، ص70.

3 – الثيمة: موضوعها الفكرة أو نسيج الأفكار؛ ينظر: بوقرة، نعمان، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط2، 2010م، ص 103.

الطبيعية ويقينها، فأرادوا أن يستفيدوا من علم التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس. والثاني: أنهم كانوا رافضين للأحكام النقدية المغرقة في الذاتية، والتأثرية، والانطباعية التي بدت ميئوساً منها وفاقدة لأي دلالة علمية أو منطقية[1].

وعليه، فقد درس النقاد شعر القصيبي من زوايا نقدية متعددة الجوانب، منها ما يتصل بالجانب التاريخي، ومنها ما يتصل بالجانب الاجتماعي، ومنها ما يتصل بالجانب النفسي، ولا ريب في أن كل جانب من هذه الجوانب يتفرع منه مجموعة من التصنيفات سنذكرها في حينها، وبناء على ذلك، سَيُقسَّم الباب الأول إلى ثلاثة فصول رئيسية، وهي:

- **الفصل الأول : النقد التاريخي.**
- **الفصل الثاني: النقد الاجتماعي.**
- **الفصل الثالث: النقد النفسي.**

[1] - راغب، نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص 340.

• الفصل الأول:

النقـــــد التاريخـــــي

مدخل:

استفاد النقد من الدراسات التاريخية، والمكتشفات الأثرية التي أخذت تتقدم وتتطور، إذ راح يطور ويعمق ملحوظاته التاريخية القديمة، كما أخذ يتجه إلى درس تاريخي مؤصل للأدب، يقوم على منهج علمي واضح، وقواعد منضبطة.

ويعد النقد التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى عصر النهضة، وهذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي، هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة[1]. والنقد التاريخي من أكثر المناهج شيوعا، ويصنف عند بعضهم من المناهج التقليدية، التي تعرف في أنها تقارب النص من الخارج، أي تهتم بالعوامل التي تتصل بتشكيل النص أكثر من اهتمامها بالنص ذاته. فالنقد التاريخي في النقد الأدبي هو ذلك النقد الذي يتخذ من حوادث التاريخ السياسية، والاجتماعية، وسيلة لفهم الأدب، ودرسه، وتحليل ظواهره المختلفة.

ويعرّف (محمد مندور) النقد التاريخي بأنه ذلك النقد الذي يسعى إلى تفسير الظواهر الأدبية، والمؤلفات، وشخصيات الكُتّاب، فهو يعنى بالفهم والتفهيم، أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة[2].

ويرى (أحمد الشايب) أن النقد التاريخي "يقوم على الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ، فأدب أمة من الأمم يعد تعبيرا صادقا عن حياتها السياسية والاجتماعية، ومصدرا مهذبا من مصادرها التاريخية"[3].

---

1 – فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، ص16.

2 – مندور، محمد، **في الأدب والنقد**، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص17.

3 – الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة، 1973م، ص 93-94.

وينطلق النقد التاريخي في دراسته للأدب، وفهمه، وتفسيره، من خلال الوقوف على الملابسات السياسية، والظروف الاجتماعية، بوصفها عوامل أساسية في إنتاجه. كما يرى في العمل الإبداعي وثيقة تاريخية مهمة في فهم التاريخ ودراسته، وهو زاخر بالمعلومات التي تتصل بالعصر الذي عاش فيه المبدع، ومعاصروه من الكُتّاب، والحكام، والأمراء، والشخصيات المختلفة[1].

وعلى ضوء ما تقدم، فالناقد التاريخي "يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي، وإدراك ما خبّأه الزمن وراء حروفه، والعلم بما تضمنه، أو أشار إليه، من وقائع ومواقع وأحداث وأعلام"[2].

وبذلك تصبح العلاقة وثيقة ومتبادلة بين الأدب والتاريخ، من هنا، فإن جهلنا بالتاريخ من شأنه أن يشوه معاني النصوص، ولا يساعد في فهمها[3]. إن أصحاب النقد التاريخي لا ينظرون إلى النص الأدبي على أنه ذو كيان قائم بذاته، أو أنه مجرد بناء لغوي يتكئ على اللغة وحدها، وإنما ينظرون إليه على أنه حقيقة تاريخية مسلم بها.

فالنقد التاريخي هو نقد موضوعي؛ لأنه يهتم بالمضمون الذي يقدمه النص الأدبي في أي عصر، وهو – أيضاً– نقد قيمي حكمي؛ باعتباره وثيقة تاريخية، تقدم صورة للعصر، وتعكس حركة التاريخ والمجتمع[4].

---

1 – قصاب، وليد، **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**، ص 23.

2 – بشندر، ديفيد، **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ت: عبد المقصود كريم، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2005م، ص 121.

3 – اميرت، انريك أندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، ت: الطاهر أحمد مكي، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2009م، ص 96.

4 – قصاب، وليد، **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**، ص27– 28.

وقد تأثر النقد التاريخي بالفلسفة الوضعية، ونظرية (داروين) (Darwin) في تطور الأجناس عن الحيوان، وفي أصل الأنواع، إضافة لتأثره بالدراسات التي قامت على أساس البحث في السلالات والأجناس البشرية[1].

واهتم الناقد الفرنسي (سانت بيف) (Sainte- Beuve) (1804- 1869م)، الذي يعد من رواد النقد التاريخي ومؤسسيه، بدراسة الأديب من جوانبه المختلفة؛ شخصيته، وأسرته، ووضعه الاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي، كما حرص على التعرف إلى التفاصيل الدقيقة من حياته، كالتي تتصل بالنواحي الجسمية، والصحية، والخُلقية، ومنها يفسر العمل الأدبي[2].

أما الناقد المؤرخ الفرنسي (هيبوليت تين) (H-Taine) (1828- 1863م)، فيرى في مقدمة كتابة "تاريخ الأدب الإنجليزي" أن سبب اختلاف الآداب والأدباء يعود إلى ثلاثة أسباب؛ وحددها: بالجنس البشري، والعصر، والبيئة[3].

وهكذا، يصبح العمل الإبداعي من وجهة نظر النقاد التاريخيين ذا صلة وثيقة بسيرة مبدعه وحياته، وبذلك تخضع دراسته لعوامل خارجية تاريخية يعتقد أنها أسهمت في تشكيله. فأنت لا تدرس الأصداف إلا لتتعرف الحيوان، ولا تدرس الوثيقة إلا لتتعرف الرجل الذي كتبها، والأصداف والوثيقة حطام لا حياة فيه، وأهميتهما تكمن في أنهما تدلان على الكائن الحي، لهذا، فإن النقاد التاريخيين يرون بأنه من السذاجة أن تدرس الوثيقة بمعزل عن كاتبها، إذ إن الميثولوجيا لا توجد نفسها، وكذلك اللغة ، لكنهم الرجال هم الذين ينظمون الكلمات ويبدعون الصور[4].

---

1 - قصاب، وليد، **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**، ص 25.

2 - هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، دار الثقافة، ط4، بيروت، (د.ت)، ص 47-52.

3 - مندور، محمد، **الأدب وفنونه**، دار المطبوعات العربية، نهضة مصر، القاهرة، 2000م، ص 139.

4 - عبد الرحمن ، نصرت ، **في النقد الأدبي الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، جُهينة للنشر والتوزيع، عمّان، (د.ت)، ص 41.

أما عن طريقة تعامل الناقد التاريخي مع النصوص الأدبية فتكون من خلال تقصي مجموعة من الأمور التي تتصل بهذه النصوص؛ من ذلك التحقق من صحة نسبتها إلى أصحابها، والتأكد من صحتها، وخلوها من التشويه والتحريف، أو الزيادة والنقصان، والتحقق من تاريخها، وزمان تأليفها، أو تحديد المرحلة التي تنتمي لها، ومناسبة تأليفها، وحياة كاتبها، وظروف نشأتها، وما شاكل ذلك من عوامل خارجية[1].

وبعد بسط النقد التاريخي برواده، وأبرز خصائصه بشيء من الإيجاز، نتبين أثر هذا النقد في الدراسات التي دارت حول شعر القصيبي، وخصوصاً تلك الدراسات التي اعتمدت على ما كتبه القصيبي عن تجربته الشعرية في كتابه "سيرة شعرية"، ولهذا سنقوم بتقديم كتاب "سيرة شعرية" لغازي القصيبي، ومن ثم نتبين أثره في بعض الدراسات، ولا سيما حديثها عن مسيرته التاريخية.

[1] – ديتشس، ديفيد، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ت: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 2007م، ص 510- 514.

أ- تقديم كتاب "سيرة شعرية":

تنحو دراسة السيرة الذاتية للمبدع في الدراسات النقدية - في الأغلب الأعم- منحى تاريخياً، حيث يشكل العامل الزمني/ التاريخي أهم الروافد في تتبع مسيرة الأديب منذ نشأته حتى مماته، وما ينطوي عليها من أبرز الأحداث في حياة المبدع/ الشاعر سواء أكانت سياسية، أم اجتماعية، أم اقتصادية، أم آثاراً نفسية، وبناء على ميثاق السيرة الذاتية التاريخية وقضاياها المتعددة يفسر الناقد العمل الأدبي وفقاً للمعطيات الخارجية في سياقات متعددة[1].

تناول القصيبي سيرته التاريخية، وأثرها في شعره عندما كتب "سيرة شعرية"، فاختط لنفسه خطاً أفقياً في الحديث عن رسم ملامح تجربته الشعرية من حياته، فتحدث عن أبرز الأحداث الخارجية، والعوامل السياقية التي أسهمت في بناء شعره بشكل مباشر، أو غير مباشر.

وقد جاء الكتاب في جزأين، وبعدد ثلاثمائة واثنتين وثمانين صفحة من الحجم الكبير، تسبقه مقدمة ولا توجد به خاتمة في جزأيه، وقد أدرج القصيبي تحت جزأي الكتاب مجموعة من الفصول، فجاء الجزء الأول بعنوان: (سيرة شعرية الجزء الأول)، بثمانية عشر فصلاً ينتهي بعنوان فرعي ببعض القصائد المختارة. وجاء الجزء الثاني (سيرة شعرية الجزء الثاني) بستة فصول ينتهي أيضاً كسابقه بعنوان فرعي عن قصائد مختارة.

كان جزء (سيرة شعرية الجزء الأول) بفصوله الثمانية عشر على النحو الآتي: الفصل الأول: البداية، الفصل الثاني: المؤثرات الأولى، الفصل الثالث: أشعار من جزائر

[1] - للاستزادة بشكل موسع حول جانب السيرة، ينظر: على سبيل المثال: ماي، جورج، **السيرة الذاتية**، ت: عبد الله صولة، ومحمد القاضي، قرطاج، تونس، 1993م؛ ولوجون، فيليب، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي**، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 67- 105.

اللؤلؤ، الفصل الرابع: قطرات من ظمأ، الفصل الخامس: معركة بلا راية، الفصل السادس: أبيات غزل، الفصل السابع: أنتِ الرياض، الفصل الثامن: الحمى، الفصل التاسع: العـودة إلى الأماكن القديمة، الفصل العاشر: عن طبيعة الشعر، الفصل الحادي عشر: أنا، الفصل الثاني عشر: والشعر، الفصل الثالث عشر: والحياة، الفصل الرابع عشر: والتجربة، الفصل الخامس عشر: والحب، الفصل السادس عشر: والحزن، الفصل الـسابع عـشر: والنقـد، الفصل الثامن عشر: وهموم الزمن الرديء، وأخيراً: قصائد.

أما جزء (سيرة شعرية الجزء الثاني) فقد جاء بفصوله الستة على النحـو الآتـي: الفصل الأول: ورود على ضفائر سناء، الفصل الثاني: عقد من الحجارة، الفصل الثالـث: مرثية فارس سابق، الفصل الرابع: ووالَلون عن الأوراد، الفصل الخامس: عن مدن الشعر القديمة والجديدة، الفصل السادس: أسئلة الشعر التي لا تنتهي، وأخيراً: قصائد.

ونرصد بعض الملاحظات على تقسيم الكتاب، الأولى: طغيان الجـزء الأول مـن السيرة الشعرية على الجزء الثاني من ناحية عدد الفـصول، وعـدد صـفحات الكتـاب. والثانية: أن أغلب الفصول جاءت بعناوين دواوينه الشعرية، وهذا ما نجده في الجزء الأول من الفصل الثالث حتى الفصل التاسع، ومن الفصل الأول حتى الفصل الرابع في الجـزء الثاني. والثالثة: أن هذا الكتاب لا يتحدث عن كل دواوينه الشعرية، لأنه توقف عند ديوان "واللون عن الأوراد"، والذي تلاه مجموعة من الدواوين هي: ديوان "سحيم"، وديوان "قراءة في وجه لندن"، وديوان"يا فدى ناظريك"، وديوان "للشهداء"، وديوان "حديقة الغروب"، والتي صدرت بعد كتابه "سيرة شعرية" زمنياً.

وجاءت مقدمة الكتاب لتوضح طبيعته، والغرض منه، وما يتوخاه، حيـث أبـان القصيبي – هنا– ثلاثة أمور، وهي: الفرق بين السيرة الذاتية والسيرة الشعرية، ثم الهدف

من الكتاب، وأخيراً ما يتمناه. لقد حاول على المستوى الأول أن يفرق في مقدمته بين السيرة الذاتية والسيرة الشعرية، يقول: "يمثل هذا الكتاب سيرتي الشعرية ويقف عند هذا الحد ولا يكاد يتجاوزه. بمعنى أن الكتاب يتحدث عني كشاعر فحسب، لا كتلميذ، ولا كمدرس، ولا كعميد، ولا كإداري، ولا كعضو في مجلس الوزراء، ولا كسفير، ولا كأب، ولا كزوج، ولا كابن...، على أن فصل السيرة الشعرية عن السيرة الذاتية أمر بالغ الصعوبة، ذلك أن الشعر لا يمثل سوى وجه واحد من شخصية الإنسان الشاعر"[1]. والأمر الثاني فإن هدفه من الكتاب –على حد قوله– "متواضع ومحدد...، أنني لا أعتبر نفسي شاعراً عظيماً، ولا أتوقع أن أصبح شاعراً عظيماً...، هدف هذا الكتاب – ببساطة– هو أن يكون عوناً للباحثين الذين يتعرضون على نحو أو آخر لأشعاري، ودليلاً أمام قارئ الشعر العادي يسهل له عملية السفر داخل دواويني"[2]. أما الأمر الأخير، فهو ما يتمناه من كل أديب أن يحرر كتاباً عن حياته الأدبية؛ ليثري بذلك حركة التأليف والنقد، ولما تقدمه هذه الكتب من فائدة للباحثين والدراسين، وأشار إلى محاولتي (صلاح عبد الصبور)، و(نزار قباني) من قبله[3].

لقد توقف القصيبي – بعد المقدمة– عند بداياته الشعرية وتطور شعره، وتعاقب مراحل حياته[4]. وساق بأسلوب (السارد العليم) الأهم فالأهم من الأحداث، والوقائع، والمناسبات، التي كان لها بالغ الأثر على نفسيته، وما لها مما يماثل هذا الأثر في إبداعه الشعري.

---

1 – القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 7.

2 – نفسه، ص 7.

3 – نفسه، ص 8؛ ويقصد، قباني، نزار، **قصتي مع الشعر**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط8، 1997م؛ وعبد الصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، دار اقرأ، بيروت، 1883م.

4 – القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ينظر الصفحات: 51، 52، 57، 61، 62، 64، 71، 72، 75، 83، 85، 97، 107، 119، 285، 293، 297، 303، 313.

وهنا، فقد عرض القصيبي تجربته الشعرية مع كل ديوان من دواوينه الشعرية كل على حدة. وغالباً ما كان يستهل كل ديوان ببيان عمره وسنة صدوره، وما يشمل عليه الديوان من مضامين شعرية، ذات علاقة بالأحداث السياسية[1]، والاجتماعية[2]،والثقافية[3]، ويعالج في معرض حديثه عن شعره أو شعر غيره قضايا وطنية[4]وقومية[5]، ويكشف خلال ذلك عن تنقلاته ما بين بلدان عربية وغربية[6]. ما انعكس بداهة على حياته وشعره، وكثيراً ما كانت تغص نفسه بحزن غائر وحسرة مريرة؛ لقاء ما كان يشاهده من ويلات تعصف بأمته وأبناء جلدته، وظل يسترفد عند الحاجة أبياتاً من شعره، تعزز موقفه في هذه المسألة أو تلك[7]، ويسترفد في ذات الوقت، آراء النقاد في ديوان، أو أكثر من دواوينه، أو في قضية تتعلق بشعره[8]، وقد أرفق مع ذلك، بعض اللقاءات، والحوارات الصحفية التي تخصه، وتخص الشعر بما في ذلك شعره[9].

وفي كثير مما كان يورده في سيرته، فقد كان يصوّب ما كان يقع فيه قارئوه من أخطاء حول شعره، ومن ذلك، – مثلاً– ما ذهب إليه بعض النقاد من أن قصيدة (العودة إلى الأماكن القديمة) قد نظمها قبل عودته سفيراً إلى البحرين، والصواب أنها "قد كتبت قبل

---

1 – القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ينظر: على سبيل المثال، حديثه عن ديوان "**مرثية فارس سابق**" وقضية (حرب الخليج)، ص 303– 308.

2 – نفسه، ينظر: على سبيل المثال، ما قاله عن ديوان "**ورود على ضفائر سناء**"، ص 285– 288.

3 – نفسه، ينظر: على سبيل المثال، ما قاله عن ديوان " **قطرات من ظمأ**"، ص 57–64.

4 – نفسه، ينظر: على سبيل المثال، ما قاله عن ديوان "**أنت الرياض**" وقصائده، ص 98– 99.

5 – نفسه، ينظر: على سبيل المثال، ما قاله عن ديوان "**عقد من الحجارة**"، ص 292– 295 .

6 – نفسه، ينظر على سبيل المثال، غربته في القاهرة، ص 45– 52، والولايات المتحدة الأمريكية، ص 57، 60.

7 – نفسه، ينظر: على سبيل المثال، ما قاله عن قصائد ديوان "**الحمى**"، ص105– 112.

8 – نفسه، ينظر: على سبيل المثال، مخالفته لقراءة نقدية حول قصيدة "تباريح البئر القديمة"، ص 125.

9 – نفسه، ينظر: على سبيل المثال الفصل (الثاني عشر)، ص 157– 243.

ذلك بعامين"[1]، ومن ذلك أيضاً، ما ذهب إليه بعضهم في قصيدة (معركة بلا راية)، لقد اعتقد النقاد أن هذه القصيدة إنما هي معركة العرب القومية، ولكن "هذا الاعتقاد غير صحيح فقد كتبت قصيدة "معركة بلا راية" قبل هزيمة حزيران بستة أشهر"[2].

1 – القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 119.

2 – نفسه، ص 75.

ب- أثر كتاب "سيرة شعرية" في الدراسات:

حاولت بعض الدراسات النقدية التي أرادت أن تدرس شعر القصيبي إلقاء الضوء على سيرته الشخصية؛ لِيُستخلصَ منها بعضٌ من الحقائق التي تعينهم في فهم نصوصه الشعرية، معتمدين في ذلك على ما كتبه القصيبي عن نفسه في كتابه "سيرة شعرية" من الناحية التاريخية، وسأقف في هذا الجانب عند أربعة نماذج من الدراسات، وهي:

أولاً: حياة القصيبي في دراسة مسعد زياد.

ثانياً: بواعث حزن القصيبي في دراسة هدى الفايز.

ثالثاً: تقييم الرؤية والأداة في دراسة محمد الدوغان.

رابعاً: وعي القصيبي بفن السيرة في دراسة عبد الله الحيدري.

والاختيار له ما يسوغه بالطبع؛ حيث تمثل هذه النماذج الأبرز في اعتمادها على كتاب "سيرة شعرية" من جهة، ووضوح النزعة التاريخية عند أصحابها من جهة أخرى.

أولاً: حياة القصيبي في دراسة مسعد زياد:

وهي أطروحة دكتوراه تقع في ما يزيد عن الأربعمائة صفحة، وجاءت في ستة فصول تسبقها مقدمة وتلحقها خاتمة.

وقد حاول صاحب الدراسة من خلال عنوان دراسته الموسومة بـ"التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي" أن يبحث عن ملامح التيارات الشعرية في شعر القصيبي، وهي كما أوردها: (التيار التقليدي أو الكلاسيكي)، و(التيار الإبداعي أو الرومانسي)، و(التيار الرمزي)، و(التيار الواقعي)، إضافة إلى (التراث والأسطورة)[1]، ولعل احتواء شعره على أغلب التيارات الشعرية السابقة الذكر، بكل ملامحها، وخصائصها

1- ينظر: الهيكل التنظيمي لهذه الدراسة، زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 424- 425.

عند الغربيين والعرب، فيه دلالة على أن القصيبي كان ملماً بها وبخصائصها، وأنه أراد إثبات وجوده فيها.

أما المنهج الذي يستخدمه الدارس فهو المنهج الذي يعبر عنه بقوله: "أما المنهج الذي سأتبعه في هذه الدراسة فإنه يهدف إلى إبراز التيارات الفنية في شعر الشاعر. والسبيل إلى الوصول لتياراته الفنية يقتضي أن نراوح بين دراسة القضايا الأدبية الأساسية عنده، وبين القضايا الجانبية الأخرى كالنواحي الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، والتاريخية، والإقليمية التي ستكون بمثابة الدعائم المساندة للجانب الأصيل من الدراسة، وهو الخطاب الشعري، وما يشتمل عليه من جماليات وما يحويه من تيارات"[1]، ولعل من الملاحظ أن هذه القضايا الجانبية هي التي يعتمد عليها مسعد زياد لدراسة التيارات الفنية، أو هي، بتعبير آخر، سبيله إلى دراسة جمالية النص القصيبي.

ويضيف أيضاً "سوف أعتمد في دراستي على تحليل النصوص ونقدها مع شيء من التنظير لدراستها. وسأتبع في معالجتي للنصوص واستخلاص النتائج منها [هكذا، وأظنها: ،ومنها] منهج النقد الفني الذي يقوم على تحليل النصوص ودراسة جزئياتها وأفكارها التي تعين على فهم عقلية الشاعر أثناء كتابة القصيدة"[2]، وهنا يزاوج الدارس بين التنظير النقدي، ومن ثم تطبيق النظريات النقدية على شعر القصيبي.

ولم يكتفِ مسعد زياد في منهجه بما سبق، بل أضاف "كذلك سأولي دراسة المعاني، والأفكار، والموسيقا، والتجربة الشخصية، والتجربة الشعورية، وغيرها من العناصر الفنية والموضوعية، المكونة للخطاب الشعري، الاهتمام اللازم. هذا إلى جانب

---

[1] – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 3.

[2] – نفسه، ص3.

الاهتمام بالمضمون"[1]، هذا فيما يتعلق بمنهج الباحث من مقدمته، والـذي سـيطبقه فـي دراسته.

وما يهمنا من هذه الدراسة– دراسة مسعد زياد –، ما يتوافق مع النقد (التـاريخي) الذي نحن في صدده، وهو فصله (الأول) الذي جاء بعنوان: (حياة القـصيبي وأدبـه)[2]، حيث اشتمل هذا الفصل على عنوانات فرعية متعددة، منها: (سيرته الذاتية) التي تناولـت مولده، ونشأته، وموهبته الشعرية، و(مكوناته الثقافية وحياته العلمية)، و(إنتاجـه الأدبـي) النثري والشعري، و(المؤثرات العامة في شعره)، ممثلة في تجاربه الشخصية، والروافـد الأدبية، وأخيراً (آراء القصيبي النقدية) النظرية والتطبيقية.

تتبع مسعد زياد في هذا الفصل حياة القصيبي الشخصية، فـذكر سـنة ولادتـه، ومكانها، ونسبه، وتدرج زمنياً مع مراحل عمره، وتحدث عن مسار دراسته طالباً مـروراً بمرحلتي (الماجستير)، و(الدكتوراه)، ثم تحدث عن السلم الوظيفي الأكاديمي، والـسياسي الذي تدرج فيه القصيبي.

وشكل العامل التاريخي خيطاً رفيعاً سار عليه الباحث في رصده لحياة القـصيبي، وثقافته، وحياته العملية، حيث بين لنا ظروف حياته عبر مراحل عمره: الطفولة، والشباب، والشيخوخة، كما كان العامل التاريخي عوناً له في متابعة إنتاجه النثري، والشعري، وتتبع فيه إنتاجه الأدبي تاريخياً، مشيراً إلى أهم المؤثرات العامة في هذا الإنتاج، ويتجلى ذلك في عرضه لدواوين القصيبي الشعرية من ديوان "أشعار من جزائر اللؤلؤ" حتى ديوان "مرثية فارس سابق"[3] فكان ما أورده الباحث في هذا الفصل مهاداً لما في فصول دراسته اللاحقة.

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص3.

2 – نفسه، ص 9- 106

3 – نفسه، ينظر: ص 43-58.

ونجمل القول، بأن الفصل الأول في دراسة زياد عن (حياة القصيبي وأدبه) اعتمد على الجانب التاريخي من صباه حتى توليه المناصب الوزارية، مبيناً إنتاجه الأدبي وأهم المؤثرات فيها من الناحية التاريخية لكل مرحلة.

ومن الملاحظات التي نوردها على هذا الفصل:

1- اعتمد مسعد زياد على مكونات حياة القصيبي الاجتماعية، والنفسية، والثقافية، في إطارها التاريخي، استناداً لما جاء في كتاب القصيبي "سيرة شعرية"، فأخذ باقتباس المعلومات منه وتضمينها في معظم صفحات الفصل[1].

2- كانت كتابات القصيبي الشعرية، والنثرية، والنقدية من أكثر المصادر حضوراً في هذا الفصل.

3- تعد هذه الدراسة من أوائل الدراسات المستقلة، والمستفيضة عن شعر القصيبي من بيئة (طلبة الدراسات العليا)، كما يسجل للدارس تقصيه في جمع المعلومات عن سيرة القصيبي، سواء ما يتعلق به بوصفه إنساناً، أو مبدعاً، والتي من شأنها أن تضع القارئ في تصور مسبق لما سيأتي عن شعره.

[1] - زياد، مسعد محمد علي، التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي، ينظر: 9- 74.

ثانياً: بواعث حزن القصيبي في دراسة هدى الفايز:

تناولت دراسة هدى الفايز بشكل واضح المؤثرات التي أسهمت في تشكيل نفسية القصيبي، وما يهمنا – هنا– من هذه الدراسة الباب الأول الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنقد التاريخي، والموسوم بـ(الشاعر وبواعث الحزن في حياته)، إذا جاء هذا الباب في فصلين، الفصل الأول (مسيرة القصيبي مع الشعر)، والفصل الثاني (بواعث الحزن في حياة القصيبي)[1].

ولم تقيد هدى الفايز نفسها بمنهج محدد في دراستها، حيث أبانت في مقدمتها أن منهجها المتبع هو: "المنهج التكاملي الذي يفيد من المناهج المطروحة على الساحة النقدية ولا يتوقف عند منهج بعينه؛ فلقد أفدت من المنهج النفسي، والمنهج التاريخي، والمنهج الفني بنظرياته المتعددة كل في موضعه من مباحث الرسالة "[2].

وقد سعت هدى الفايز من خلال دراستها للفصل الأول إلى التفتيش عن العوامل الخارجية التي أثرت على شخصية القصيبي، فاعتمدت على كتاب "سيرة شعرية"، إذ انتقت منه أهم المؤثرات والأحداث التي كانت السبب الرئيس في اتسام شعره بطابع الحزن، كما هو عنوان رسالتها.

ويندرج تحت هذا الفصل، أولاً: الانطلاقة الأولى. ثانياً: مرحلة البدايات. ثالثاً: مرحلة النضج الفني. رابعاً: مرحلة الذروة. فتحدثت في(الانطلاقة الأولى) عن بدايات القصيبي الشعرية وتذوقه للشعر[3]، وتناولت في (مرحلة البدايات) أول دواوينه "أشعار من

---

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية نقدية**، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، بريدة، 2002م، ص 27– 69.

[2] – نفسه، ص6.

[3] – نفسه، ص 29–30.

جزائر اللؤلؤ"، و"قطرات من ظمأ"، فأشارت إلى مراهقته وغربته الأولى المتمثلة في القاهرة، ثم غربته الثانية، وهي غربة الفتى الشرقي في الولايات المتحدة الأمريكية، تقول مثلاً: "فقطرات من ظمأ يعكس تجربة شاب عربي شرقي يلتقي لأول مرة بمجتمع الولايات المتحدة الأمريكية، وازدادت فيه مشاعر الغربة والضياع عمقاً وتعقيداً، وكثر فيه التساؤل والتأمل والتفكير في طبيعة الحياة وطبيعة الحب"[1].

وأتمت حديثها عن مرحلة النضج الفني ابتداء من ديوان "معركة بلا راية"، إلى ديوان "العودة إلى الأماكن القديمة"، وقد رصدت فيه التطور التاريخي للدواوين رابطة ذلك بالمكان، والزمان، والأحداث للتجربة الشعرية عند الشاعر[2]، إذ تقول -على سبيل المثال لا الحصر- عن ديوان "الحمى": "وفي عام 1402هـ الموافق 1982م نُشر الديوان السادس للقصيبي الذي كان بعنوان الحمى...، ومعظم قصائد الديوان كتبت ما بين السادسة والثلاثين والحادية والأربعين من سنوات عمره، والمحوران الرئيسان اللذان تدور حولهما معظم القصائد هما: الأول: التجربة الأربعينية...، والآخر: الهزيمة العربية المتمثلة في اتفاقية (كامب ديفيد) بين الحكومة المصرية وإسرائيل"[3]. وقد سارت في تناولها لمراحل إبداعه بشكل تصاعدي، انتهى – كما ترى الباحثة- بمرحلة (الذروة) التي أتمت فيها الحديث عن باقي الدواوين الشعرية، حتى ديوان "يا فدى ناظريك"، والذي كان آخر الدواوين بالنسبة لزمن دراستها، تقول – مثلاً- عن ديوان " واللون عن الأوراد" : "ومعظم قصائد الديوان البالغة اثنتي عشرة قصيدة كتبت بين عامي 1992- 1995م، وهي المرحلة الأولى من حياته التي قضاها في لندن سفيراً، أما عن موضوعات هذه المجموعة الشعرية

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، الحزن في شعر غازي القصيبي، ص 31-32.
2 – نفسه، ص 33- 36.
3 – نفسه، ص 36.

فهي متنوعة ما بين التجربة الخمسينية، وبين تجربة الحفيد الجديد، بالإضافة إلى الحنين إلى الشباب والرثاء وتجاربه مع المرأة"[1].

ويمكن أن نورد بعض الملاحظات عن الفصل الأول، ومنها، الاعتماد على التلخيص من كتاب "سيرة شعرية" للقصيبي، فطغت الإحالات على هذا الكتاب في هوامش صفحات الفصل، وقد جاء هذا الاعتماد موفقاً إلى حد ما، حيث أفادت الباحثة منه في إبراز الملامح التاريخية للتجربة الشعرية عند القصيبي. ومن هذه الملاحظات أيضاً، أن الباحثة أقحمت في المرحلة الثالثة، وهي مرحلة (النضج الفني) ديوان "أبيات غزل" الذي لا يرتقي إلى التصنيف مع هذه المرحلة؛ لا سيما أن القصيبي نفسه، قال عن هذا الديوان: "في سنة 1976م- (1396هـ) طبعت ديوان "أبيات غزل". ولا بد لي من أن أعترف اعترافاً واضحاً أنني ارتكبت خطأ كبيراً بطباعة هذا الديوان...، أدى اختيار قطع صغيرة من قصائده إلى الإخلال بالوحدة العضوية للقصيدة...، أدى الجمع بين قطع كتبت في فترات زمنية مختلفة إلى وجود تباين واضح في المستوى لاحظه القراء...، جاء "أبيات من غزل" بعد " معركة بلا راية" فتوقع القراء ديواناً ذا مستوى مماثل أو مقارب. وغني عن الذكر أن خيبة أملهم كانت كبيرة وهم يرون قطعاً صغيرة لا يربط بينها رابط، ولا توجد قطعة واحدة يمكن أن تسمى قصيدة"[2]، في هذا التصريح للقصيبي اعتراف يدل على أن المبدع قد يقع في بعض الظروف الخاصة التي تؤدي إلى تذبذب مستواه الفني، وهذا لا يجعل الدارس يتفق مع الباحثة في تضمينها لهذا الديوان ضمن هذه المرحلة. ومن الملاحظات على الفصل الأول – أيضاً – أن الباحثة أفادت من بعض المراجع التي سبقتها إلى دراسة

---

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 38.

[2] – القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 83.

شعر الشاعر، ككتاب "في الأدب السعودي وفنونه واتجاهاته" لـ(محمد صالح الشنطي)[1]، ودراسة (مسعد زياد) "التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي"[2].

ومما يؤخذ على الباحثة، أنها تحدثت عن معلومات نقدية ولم تشر إلى أصحابها، من ذلك حديثها عن ديوان "معركة بلا راية" بعد أن أظهرت نضج هذه الديوان، تقول: "وقد اعتبر النقاد هذا الديوان مرحلة جديدة من مسيرة القصيبي الشعرية تختلف عن النهج الذي عُرف عنه في السابق"[3] من غير أن تذكر هؤلاء النقاد، أو ترشد إلى أسماء دراساتهم في الهامش[4]. ومن هذه المآخذ أيضاً، تساهل الباحثة – أحياناً– في التوثيق عندما تأخذ المعلومات من كتاب "سيرة شعرية" للقصيبي في حديثه عن دواوينه الشعرية؛ لأن الحديث في الأصل للقصيبي عن دواوينه في كتابه "سيرة شعرية"، وليس للباحثة، حتى وإن كانت تأخذ بالمعنى أو بالتلخيص[5].

هذا فيما يتعلق بالفصل الأول، أما الفصل الثاني: بواعث الحزن في حياة القصيبي، فقد استطاعت الباحثة استنباط بواعث الحزن من كتاب "سيرة شعرية" في ستة مواضع هي: نشأته، وغربته، وإخفاقه في تجاربه مع المرأة الحبيبة، وفقد المقربين له بالموت، ومعارك العمل، وهمومه السياسية.

ومما يحسب لهدى الفايز في هذا الفصل، استنتاجها أربعة أمور من كتاب "سيرة شعرية" أثرت في تكوين شخصية القصيبي من الناحية النفسية، معولة في ذلك على وقائع الأحداث التاريخية، وهي:

1– حرمان غازي القصيبي من أمه في سن مبكر.

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص32، وينظر الهامش.

2 – نفسه، ص 32، وينظر الهامش .

3 – نفسه، ص34.

4 – نفسه، ص 34.

5 – نفسه، ينظر: الصفحات: 30، 31، 36،35.

2- رعاية جدته له، وهذه الرعاية لم تلغ شعوره بالمعاناة وحالة الفقد.

3- نشأته دون أقران له في الأسرة، الأمر الذي هيأ له الهدوء النفسي.

4- الاهتمامات الثقافية لأسرته، حيث وفرت له المناخ المناسب لتثقيفه[1].

تتبعت الباحثة بعد ذلك، جانب الغربة التي عانى منها القصيبي أثناء تنقلاته وسفره، من مكان إلى آخر زمنياً، والتي ترى أن لها بالغ الأثر في طبع أشعاره بطابع الحزن[2].

تقول هدى الفايز: إن انتقاله إلى (القاهرة) فتح عينه على عالم المرأة "فبدأت رحلته مع البحث عن المرأة الحبيبة...، فمر القصيبي بتجارب عاطفية كثيرة؛ حيث تعددت أسماء وأشكال المحبوبات [هكذا] أمام المتتبع لشعره في تلك المرحلة، وإن ما ترصده (شقة الحرية) من تجارب عاطفية مثيرة لبطل الرواية (فؤاد) هو نفسه ما نجد أثره واضحاً في شعر القصيبي"[3]، و"تلك التجارب المتعددة كانت ممتعة في بداياتها، ولكن ما إن تتعقد العلاقة حتى تبدأ المرارة بالتسلّل إلى قلبه، فذاق القصيبي في وقت مبكر مرارة الحرمان...، وانهارت أغلى تجاربه العاطفية وألصقها بقلبه – كما يروي هذا بنفسه- قبيل انتهائه من دراسته في القاهرة"[4]

إن ما ذهبت إليه هدى الفايز في هذا التحليل لا يبدو مقنعاً؛ لأن القصيبي لم يصرح في أغلب ما كتب عن نفسه بعلاقة حقيقية مع المرأة في هذه المرحلة، لا سيما فترة وجوده في (القاهرة)، وما يدعم هذه الفكرة لدى الباحث – الحالي- ما يقوله القصيبي في حديثه عن ديوان "أشعار من جزائر اللؤلؤ" عن المرأة إنها "ليست بالضرورة من لحم ودم،

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 45-47.

2 – نفسه، ص 48- 53.

3 – نفسه، ص 54، ونلاحظ أن هنالك خطأ لغوياً في جملة: حيث تعددت أسماء وأشكال المحبوبات؛ والصواب: حيث تعددت أسماء المحبوبات وأشكالهن.

4 – نفسه، ص 54-55.

وقد تكون رمزاً من الرموز"[1]، ويقول عن تجربة هذا الديوان: "تمثل في الواقع تجارب مراهق غر بريء في عالم جديد مصطخب. والمراهقة في حد ذاتها كثيراً ما توحي بمشاعر حزينة ناشئة عن الحرمان الجسدي من ناحية وعن القلق النفسي..."[2]، كما عبّر عن كلمتي (الحرمان) و(الظمأ) اللتين تكررتا في هذا الديوان والذي يليه، فقال: "ينـدر أن تعبرا [يقصد الحرمان والظمأ] عن عاطفة حسية مباشرة. الحرمان الذي تتحدث عنه قصائد أشعار من جزائر اللؤلؤ لا يقتصر على الحرمان الجسدي، وإن كان في الديوان بالتأكيد ما يعكس هذا المعنى، بل يتجاوزه إلى الحرمان من كل ما تصبو إليه الروح وتعجز عن بلوغه"[3]، وإذا كان هذا القول يكشف عن حاجات الرجل الفطرية للمرأة، فإنه لا يكشف – صراحة– عن علاقته بامرأة حقيقة كما توهمت الباحثة.

تعرضت هدى الفايز، بعد ذلك، إلى ما صادف القصيبي من موت أقاربه وما عاناه، حيث تتبعت ذلك بمراحله الزمنية، فذكرت وفاة (والدته)، ثم وفاة أخيه (نبيل)، و(ملَك) زوجة أخيه (عادل)، وغيرهم من المقربين الذين توفاهم (الله)، وترى أن فقده لهم كان له –على حد تعبيرها– الأثر الكبير في اتسام بعض قصائده بالرثاء والحزن[4]، وهي في ذلك تعتمد على الحقائق التاريخية التي أوردها القصيبي في حياته من كتاب "سيرة شعرية".

كما خصصت الباحثة حديثها عن معاركه في العمل، واستقت أغلب معلوماتها من كتابه "حياة في الإدارة"، وفيه تدرجت زمنياً بعرض توليه للمناصب الإدارية، والسياسية

---

1 – القصيبي، غازي، سيرة شعرية، ص 45.

2 – نفسه، ص 47.

3 – نفسه، ص 48.

4 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، الحزن في شعر غازي القصيبي، ص 56– 59.

بعد عودته من الخارج عام 1390/ 1970م، وهذه الأحداث ترى أن لها – مثل سابقتها- الأثر البالغ في شعره[1].

تناولت هدى الفايز بعد ذلك، أهم القضايا السياسية التي شغلته كون تخصصه في العلاقات الدولية، فكانت أبرز القضايا لديه: (القضية الفلسطينية) ممثلة في مرحلة النكسة سنة (1967م)، والسلام بمراحله المختلفة، وقضايا أخرى: كالحرب (اللبنانية)، ومأساة (سراييفو)، وحرب (الخليج)، وغيرها من القضايا التي تتعلق بالسياسية فشكلت له أرقاً، وجعلته حزيناً جراء أوضاع الأمة العربية والإسلامية[2].

وفي ضوء ما تقدم، يمكن أن نجمل بعض الملاحظات على (الباب الأول) في رسالة الباحثة على النحو التالي:

1- حاولت الباحثة أن تضع القارئ على أبرز ملامح الحزن في حياة القصيبي وأثرها من صباه حتى وقت دراستها.

2- اعتمدت الباحثة – في أغلب معلوماتها- على كتابي القصيبي: "سيرة شعرية" بالدرجة الأولى، ثم "حياة في الإدارة"، حيث وضعت القارئ في تسلسل تاريخي يرصد أهم المؤثرات في الجانب الذي تريد التحدث عنه من سيرته الشخصية.

3- يلاحظ أن هذا الباب لم يرد فيه بيت شعر واحد للقصيبي، ولو أنها استشهدت ببعض النصوص الشعرية عن الجوانب التي تحدثت عنها، لكان تحليلها أكثر إقناعاً ووضوحاً.

4- يحسب للباحثة الجدة في عنوان دراستها، حيث لم يتطرق إليه أحد من الدارسين بدراسة مستقلة من قبل.

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 60-67.

2 – نفسه، ص 68- 69.

ثالثاً: تقييم الرؤية والأداة في دراسة محمد الدوغان:

يأتي كتاب "السيرة الشعرية لغازي القصيبي بين الرؤية والأداء "[1] لمحمد الدوغان على شكل دراسة مستقلة وخالصة، وقد احتوى على قسمين هما: الدراسة الوصفية، والدراسة التطبيقية. وهما اللتان لخص الباحث من خلالهما هدفه من الكتاب في خطوتين، هما:

الأولى: دراسة وصفية لما كتبه القصيبي عن سيرته الشعرية.

الثانية: دراسة تطبيقية لتجربته الشعرية على ضوء ما دونه في سيرته.

عرض محمد الدوغان في دراسته الوصفية كتاب القصيبي "سيرة شعرية" في ست وعشرين صفحة، وجاء ذلك في أربعة أنماط، النمط الأول: المصنف المقصور "سيرة شعرية". النمط الثاني: اللقاءات. النمط الثالث: المقالات. أما النمط الرابع: كتب النقد.

جاء وصف محمد الدوغان للقسم الأول من "سيرة شعرية" ملتزماً بالتصنيفات الهيكلية التنظيمية التي وضعها القصيبي، وقال: "سار الشاعر في هذه السيرة على المنهج التاريخي"[2]. وفي الحقيقة أن القصيبي في سيرته لم يكن صاحب منهج تاريخي بمفهومه النقدي، بل كان يكتب سيرته الشعرية على نحو تاريخي من خلال تتبعه لمسيرة حياته.

وقد وصف محمد الدوغان القسم الثاني من دراسته كما فعل في القسم الأول[3] لكتاب "سيرة شعرية"، ثم تحدث بعد ذلك عن الثلاثة الأنماط الأخرى، وهي: النمط الثاني (اللقاءات) التي أجريت مع القصيبي، ومجموعة من الحوارات المبثوثة في الدوريات

---

[1] - الدوغان، محمد أحمد، **السيرة الشعرية لغازي القصيبي بين الرؤية والأداء**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1424هـ/ 2003م.

[2] - نفسه، ص 8.

[3] - نفسه، ص 24.

الشهرية والمجلات[1]. والنمط الثالث: (المقالات) التي كتبها القصيبي عن الأدب والأدباء، وهي منشورة كذلك في الدوريات والمجلات، وبعض الكتب، ككتـــاب "عــن هــذا وذاك"، وكتاب "الغزو الثقافي ومقالات أخرى" وغيرهما[2]. والنمط الرابع والأخير: (كتب النقــد) التي كتبها القصيبي ككتاب "قصائد أعجبتني"، وككتاب "من هم الــشعراء الــذين يتـبعهم الغاوون" وغيرهما[3]. وهذه الأنماط الأربعة حاول محمد الدوغان أن يستخلص منها بعض الملامح للتجربة الشعرية القصيبية.

ومن خلال عرض محمد الدوغان كتاب "سيرة شعرية"، نجد أنه قد التزم بالعرض الواصف، دون أن يتدخل كثيراً في ما يورده على لسان القصيبي من كتابه، وذلك بتتبعــه لكل ما ورد في فصول الكتاب، مبدياً بعض الملاحظات العابرة، ومن ذلك علــى ســبيل المثال، حديثه عن ديوان "عقد من الحجارة" حيث وصفه محمد الدوغان بقوله: جــاء هــذا الديوان أثناء عمل القصيبي سفيراً في البحرين، ومن الواضح أنه "يعني حجارة الانتفاضة الفلسطينية، يشرح الشاعر فيه بعض قصائده شرحاً موجزاً يحل من رموزها كوقوفه على البحر كثيراً، أو غوصه فيه، أو غوصه في عيني المرأة اللتين تتخذان عنده رمــزاً آخــر للترحال والغربة، ويؤرقه في هذا الديوان هاجس العمر"[4].

أما الخطوة الثانية[5]، فهي: الدراسة التطبيقية، التي جــاءت اســتكمالاً للدراســة الوصفية، وقد حدد أهميتها من تقصي "الخطوط العريضة للتجربة الشعرية عنــد غــازي القصيبي نظرياً وتطبيقياً في مفهومها واتجاهاتها وتكوين العناصر الفنية فيهــا"[6]، فجــال

---

1 – الدوغان، محمد أحمد، **السيرة الشعرية لغازي القصيبي بين الرؤية والأداء**، ص 29.

2 – نفسه، ص 29–30.

3 – نفسه، ص 31.

4 – نفسه، ص 25 ؛ وقارنه بما ورد عند: القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 293– 297 .

5 – الدوغان، محمد أحمد، **السيرة الشعرية لغازي القصيبي بين الرؤية والأداء**، ص 33– 103.

6 – نفسه، ص33.

الباحث بين مفهوم التجربة الشعرية، واتجاهاتها، وعناصرها الفنية عند القصيبي، متكئاً على ما كتبه من نثر وشعر.

ويمكن أن نصل إلى بعض النتائج من دراسة محمد الدوغان، عندما قام بتقييم رؤية القصيبي للشعر وأداته الفنية، منها، قوله: "توشك الآراء النقدية والتفسيرية التي طرحها غازي في سيرته الشعرية وحول تجاربه أن تتواءم إلى حد بعيد مع الواقع الفعلي الذي يمارسه في هذه التجارب"[1]، ومنها أيضاً، قوله: "إن كتاب سيرة شعرية يتميز بأن كاتبه ينطلق من الوشائج الحيوية، والنفسية، والاجتماعية، التي تثير لهيب الشعر في أتون نفسه، فيدونها تجربة تجربة تقريباً، وهو بذلك يكون قد جمع بين فضيلتين في التدوين الذاتي للتجربة، الأولى: إنه رسم بوضوح حياته الشعرية بإزاء حياته العامة، ووقف على أبرز منعطفاتها وتعقيداتها وأحداثها. الثانية: أنه أسهم بقدر كبير وواضح في تفسير العديد من تجاربه ودواوينه تفسيراً نفسياً وتاريخياً"[2] وإن كنت أتفق معه في جل ما ذهب إليه، إن لم يكن كله، فأن القصيبي قد نجح إلى حد كبير في كتابه "سيرة شعرية"؛ لأنه أماط للقارئ الكثير من الغموض حول تجربته الشعرية من مسيرة حياته.

---

1 – الدوغان، محمد أحمد، السيرة الشعرية لغازي القصيبي بين الرؤية والأداء، ص 100.

2 – نفسه، ص102– 103.

رابعاً: وعي القصيبي بفن السيرة في دراسة عبد الله الحيدري:

هناك دراسة لعبد الله الحيدري، بعنوان (قراءة جديدة في سيرة شعرية للقصيبي)[1]. وقد وصف الحيدري كتاب "سيرة شعرية" بمحتوياته[2]، ثم رأى أن القصيبي قد خطا "بفن السيرة الذاتية في الأدب السعودي خطوات إلى الأمام"[3]، فألمح إلى الباعث الفني الذي دفع القصيبي لكتابة "سيرة شعرية"، وهو ثناؤه على سابقيه – نزار قباني وصلاح عبد الصبور–، كما أضاف أن للقصيبي وعياً بفن السيرة الذاتية، خاصة عندما فرّق في مقدمته بين السيرة الذاتية والسيرة الشعرية[4].

وسجل عبد الله الحيدري موضوعية القصيبي، وحياديته في حديثه عن سيرته، يقول: "يخيل للقارئ أحياناً أنه أمام رسالة جامعية، فشخصية الكاتب تبدو في زي باحث يفتش عن الحقيقة"[5]، وهذا معناه أن منهج القصيبي (أكاديمي) النزعة، ويتبين ذلك من خلال تسلسله التاريخي في حديثه عن حياته واهتمامه بتحديده، وأشار إلى نماذج من الكتاب[6]، كما نوه إلى أسلوبه (الأكاديمي) في طرحه الأسئلة ليمهد بها للإجابة، وكذلك تجنبه للعبارات الجازمة والاحتراز، يضاف إلى هذا اختلافه مع النقاد، ومناقشة أفكارهم، داعماً كل ما ذكر بأمثلة من الكتاب[7].

---

1 – الحيدري، عبد الله عبد الرحمن، **إضاءات في أدب السيرة والسيرة الذاتية بحوث ومقالات وحوارات**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1427هـ/ 2006م؛ وهناك دراسة أخرى للباحث غير مختصة بالقصيبي، بعنوان: **السيرة الذاتية في الأدب السعودي**، دار طويق، ط2، الرياض، 1423هـ/ 2003م . وقد أشار إلى أن أصل هذه الدراسة رسالة ماجستير، تقدم بها إلى جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، عام 1417هـ/ 1996م، ص 5.

2 – الحيدري، عبد الله عبد الرحمن، **إضاءات في أدب السيرة والسيرة الذاتية**، ص13–14.

3 – نفسه، ص 14.

4 – نفسه، ص 16– 17، وقارنه: بالقصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 7– 8.

5 – الحيدري، عبد الله عبد الرحمن، **إضاءات في أدب السيرة والسيرة الذاتية**، ص 18.

6 – نفسه، 18.

7 – نفسه، ص 18–19.

وأبدى عبد الله الحيدري إعجابه بأسلوب القصيبي في الكتابة؛ لما يتمتع بـه مـن سهولة، وعفوية، وجمال، يتجلى ذلك في حديثه عن أسلوبه في السخرية، وأسلوبه في إثارة الأسئلة والإجابة عنها، وفي طريقته في تفسير الظواهر وتعليلها بخيارات متعددة[1].

وتناول صاحب الدراسة بعد ذلك، الجوانب الفنية للزمن في كتاب "سيرة شعرية"، ورأى أن "التلاعب الزمني سلاح ذو حدين، فإذا أحسن استخدامه أصبح عامـل تـشويق للقارئ، وإن لم يتحقق ذلك أصاب السرد الزمني بالاضـطراب والتخلخـل. ولقـد وفـق القصيبي في سيطرته على المستويات الزمنية التي يتحدث عنها؛ لأنه لم يفصل بين أزمنته بحوادث متداخلة وطويلة، كما أن عبارات الـربط بـين أزمنتـه اصـطبغت بالتـشويق والإثارة"[2].

ويلاحظ أن دراسة عبد الله الحيدري قد سجلت، على الجملـة، ملاحظـات نقديـة مهمة، تنم عن قدرة الباحث على الاستنتاج، وحسن الاستشهاد من كتاب "سـيرة شـعرية" بطرق مختلفة ومتعددة، تبدأ من ملاحظته بتخطي القصيبي لجانب السيرة الذاتية، ووعـي الكاتب بها، وصولاً إلى شخصية القصيبي، وأسلوبه، ولغته فـي الطـرح، إضـافة إلـى ملاحظاته على الجوانب الفنية السردية كالعامل الزمني المتمثل في تواريخ السيرة.

[1] – الحيدري، عبد الله عبد الرحمن، **إضاءات في أدب السيرة والسيرة الذاتية**، ص 20– 22.

[2] – نفسه، ص 25.

وعلى الرغم من وجود دراسات أخرى[1] يمكن طرحها في إطار النقد التاريخي، فإنني آثرت الوقوف عند الدراسات الأربع السابقة؛ حرصاً على عدم إحداث إربـــاك فـــي تقديم المعلومات؛ نتيجة تكرار الأحداث التاريخية التي ألمت بالقصيبي في كتابه وشـــعره، ورغبة في الإيجاز والدقة.

وعليه، فقد تتبعت أبرز النقود التاريخية في الدراسات التي تناولت شعر القصيبي، كان أبرزها كتابه "سيرة شعرية"، الذي تميز بالدقة في التاريخ والتصنيف، وأهم المؤثرات الخارجية في تجربته الشعرية، فجاءت من بعده الدراسات، فوصفته، أو تعرضت له بالنقد، وإبداء الملاحظات، ثم اعتمد عليه الدارسون؛ لما فيه من معلومات قيمة تضعهم في السياق التاريخي لتجربته الشعرية.

مع التأكيد على أن كتاب القصيبي "سيرة شعرية" ينحو المنحـــى التـــاريخي فـــي عرضه رحلة حياته أو سيرته، ويركز على ما هو شعري منها، لكنه اشتمل على قـــضايا وموضوعات اجتماعية، وثقافية، ونفسية، نتلمس بعضها في ما هـــو آت مـــن الدراســـات النقدية في هذه الدراسة.

---

[1] – ينظر: على سبيل المثال، نوفل، يوسف حسن، **قراءة في ديوان الشعر السعودي**، النـــادي الأدبـــي، الرياض، 1401هـــ/ 1981م، ص 189- 194؛ والمالكي، علي، **مفهوم الشعر عند غازي القصيبي**؛ ودربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية الصحراء والبحر (دراسة في شعر غازي القصيبي)**، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 1430هـــ/ 2009م، ص9- 35؛ ومجموعة مشاركين،**الاستثناء غازي القصيبي شهادات ودراسات**، مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنـــشر، ط1، الريـــاض، 2009م بعنوان: **غازي القصيبي في سيرته الشعرية**، لحسن طلب، ص 341؛ والمالك، خالد حمد، **للتـــاريخ ولغازي القصيبي**، بيسان، ط1، بيروت، 1431هـــ/ 2010م؛ والسالمي، حمّاد حامد، **القصيبي فـــي الطائف: نثار أفكار وذكريات أشعار**، النادي الأدبي، ط1، الطائف، 1431هـــ/ 2010م؛ عبد القادر، كمال، **حكاية اسمها غازي القصيبي**، مدارك، ط1، (د.م)، 2011م.

• الفصـــل الثاني:

النقــــــد الاجتماعـــــي

مدخل:

يعد النقد الاجتماعي واحداً من النقود السياقية التي تدرس النصوص الأدبية من الخارج، وقد اختلفت التسميات لهذا النقد، فكان منها الواقعية، والواقعية الطبيعية، والسوسيولجية، والماركسية، والواقعية الاشتراكية، والبنيوية التكوينية، وغيرها من المسميات؛ ويعود السبب إلى أصولها الفكرية والفلسفية بحسب منطلقاتها، ومرجعياتها المعرفية.

ثمة وشائج وثيقة بين النقد التاريخي، والنقد الاجتماعي، ولا يمكن الفصل أو التمييز بينهما عند كثير من الدراسين؛ والسبب في ذلك أنهما "يعنيان ارتباط الأدب بالأديب بالحياة في وجوهها كافة، وبظروفها السياسية والاجتماعية والاقتصادية"[1]، وبذلك فإن النقد الاجتماعي ورث من النقد التاريخي بعضاً من منطلقاته، ومبادئه، ومفاهيمه، أو بمعنى آخر، هو ما تبقى منه، ولا سيما الدراسات التي تحولت من الوعي التاريخي إلى الوعي الاجتماعي[2]. إلا إن (جورج لوكاش) (Georg- Lukacs) (1885-1971م)، قد حاول أن يقدم فرقاً بين هذين النوعين، ومفاده أن البحث إذا توجه للعصور القديمة كان تاريخياً، أما إذا تقدم إلى العصر فهو اجتماعي[3].

ونجد من النقاد التاريخيين من دعا إلى عامل (البيئة) الذي يعد عندهم رديفاً للمجتمع، فالعمل الأدبي عند (تين) ليس خيالاً محضاً، وإنما هو صورة للمجتمع[4].

---

1 - قصاب، وليد، **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**، ص 35.

2 - فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، ص 45-46 .

3 - نفسه، ص 37 .

4 - عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث**، ص 40.

شاعت مقولة: إن الأدب هو التعبير عن المجتمع، كما أن الكلام هو التعبير عن الإنسان بعد الثورة الفرنسية، لكن التطبيق النقدي لهذا النوع من النقد جاء بعد ذلك، فيكاد يُسَلِّمُ جل الدارسين بأن البدايات الأولى للنقد الاجتماعي في دراسته للأدب ظهرت بصدور كتاب "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" سنة 1800م، لـ(مدام دي ستايل) (Madame- De Stail) (1766 -1817م)[1].

وعملت الماركسية مع الواقعية جنباً إلى جنب على تعميق الاتجاه الذي يدعو إلى التلازم بين التطور الاجتماعي والازدهار الأدبي؛ مما أسهم في ازدهار (علم الاجتماع) بتنوعاته المختلفة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه: علم (اجتماع الأدب)، أو (سوسيولوجيا الأدب)، وقد تأثر هذا العلم بالتطورات التي حدثت في الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علم الاجتماع من جانب آخر[2].

يدعو أصحاب النقد الاجتماعي إلى ربط الأدب بالجمهور، وبتلقيه للخطاب الأدبي الذي يعبر عن همومه وأحواله[3]، فتقاس قيمته بقدرته على التغيير الاجتماعي؛ أي كونه ذا وظيفة ورسالة هادفة، وهو بذلك – المبدع– لديه أفكار يبثها في أعماله، فأطلق عليه بعض النقاد النقد "الأيديولوجي"؛ لأنه ينقل الأفكار وينقدها[4].

وبهذا، يهدف النقد الاجتماعي إلى قراءة ما هو تاريخي، واجتماعي، وأيديولوجي، وثقافي، لما في النص[5].

---

1 – فضل، صلاح، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1986م، ص 25.

2 – فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، ص 48–49.

3 – قصاب، وليد، **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**، ص 38 .

4 – إيجلتون، تيري، **النقد والأيديولوجية**، ت: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، ع 611، القاهرة، 2005م، ص89.

5 – باربيرس، بير، "النقد الاجتماعي" في: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، مجموعة من الكتاب ت: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، ع 221، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1978م، ص 168.

وثمة توجه آخر، يرى أن النقد الاجتماعي نقد تفسيري؛ لأنه يهتم بمضامين الأفكار السياسية، والاجتماعية، باعتباره انعكاساً للمجتمع، وهو – أيضاً– نقد حكمي؛ لأنه يرفع من قيمة الكاتب الملتزم بقضايا المجتمع والتي عبر عنها في كتاباته[1].

ولهذا، فإن المشكلة المعرفية الجوهرية عند غالبية النقاد، تكمن في علاقة الفن بالمجتمع[2]. وإذا كانت إشكالية الأديب/ الفنان بمجتمعه كذلك، فإن العلاقة بينهما جدلية من ناحية، وإنها علاقة تقوم على التأثر والتأثير من ناحية أخرى، فالمجتمع بقضاياه، وظواهره، ومشكلاته؛ المصدر الأول للأديب الذي يعبر منه وإليه.

ظهر في النقد الاجتماعي كثير من المفاهيم، والمصطلحات النقدية التي تعامل بها أتباعه، وكان من أبرزها مفهوما: (الالتزام)، و(الانعكاس). ولعل مفهوم (الالتزام) من حيث المبدأ ينطبق على أصحاب الانتماءات السياسية، والأيديولوجية دون استثناء، فقد نجد بعض المفكرين يدعون إلى أن يلتزم الأدب بالبعد القومي، أو الإسلامي، أو الإنساني، أو الوجودي، ويمكن أن تتعدد صور الالتزام بتعدد صور الملتزمين، بيد أن قضية الالتزام ارتبطت ارتباطاً وثيقا بالواقعية الاشتراكية[3]، التي طالبت الأديب بأن يكون ملتزماً بقضايا وطنه وأمته؛ ليوظف أدبه في خدمتهما، ولهذا رفضت الواقعية الاشتراكية مبدأ (الفن للفن) الذي جرد الفن من الوظيفة، وقد تفرع من الالتزام فروع مختلفة، يعرف بعضها بما يسمى بـ(المنتمي) و(اللامنتمي)، و(الموقع) و(الموقف) في الأدب.

---

1 – عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث**، ص 89.

2 – ويليك، رينيه، **مفاهيم نقدية**، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع: 110، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1978م، ص 153.

3 – السعافين، إبراهيم، والشيخ، خليل، **مناهج النقد الأدبي الحديث**، جامعة القدس المفتوحة، ط1، عمّان، 1997م، ص 107.

ويتضح معنى الالتزام في ما يقوله محمد برادة عنه، بأنه "علائق الأدبي بالاجتماعي، أي الوظيفة التي يوليها المجتمع للأدب ولدوره. وبالمعنى الدقيق، فإن الكاتب الملتزم هو الذي اضطلع، علانية، بسلسلة من الالتزامات تجاه الجماعة وارتبط بها"[1]، وبهذا نفهم أن قضية الالتزام مهمة في جانب النقد الاجتماعي، بحيث يصبح الأدب مشروعاً هادفاً يؤدي رسالة ذات وظيفة اجتماعية في نهوض المجتمعات ورقيها.

أما مفهوم (الانعكاس)، فهو الآخر مهمٌ في مجال النقد الاجتماعي، وقد نادى به (لوكاتش)، الذي يعد من المنظرين لهذا الاتجاه، عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب، والمجتمع بوصفه انعكاساً وتمثيلاً للحياة، فقدم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمع، وهو ما يعرف بـ(سوسيولوجيا الأجناس الأدبية)، ثم جاء من بعده (لوسيان جولدمان) (Lucien Goldman)، الذي انطلق من مبادئ (لوكاش) وطورّها حتى تبنى اتجاهاً يطلق عليه (علم اجتماع الإبداع الأدبي)، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي، وليس من الجانب الكمي[2]، وهذه المفاهيم تربط ما بين الشكل والمضمون، وقد نادى بها أنصار (البنيوية التكوينية) فيما بعد.

وقد نظَّر ثلة من النقاد العرب للنقد الاجتماعي، فكان منهم من تأثر في ذلك بالنقاد الغربيين، وكان منهم من حاول أن يفتش في المصادر العربية التراثية لهذا النقد، وكان منهم من نحا منحى وسطياً ما بين الأصول، والإفادة من الآخر، فاتفقوا في جوانب، والأمر

---

1 – دوني، بونوا، **الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)**، ت: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، ع 979، 2005م، ص 35؛ وللتوسع حول هذه القضية، ينظر: سليمان، نبيل، **أسئلة الواقعية والالتزام**، دار ابن رشد، ط1، عمان، 1986م، ص 61 وما بعدها.

2 – عبد الرحمن، نصرت، **في النقد الحديث**، ص 81.

كذلك، واختلفوا في جوانب أخرى، فتباينوا في مفاهيمه، وأسسه، وبداياته، إلا أنهم – في الأغلب الأعم- يتفقون على أهميته في فهم النص الأدبي[1].

وبعد، فقد أثيرت قضايا اجتماعية متعددة في دراسات النقاد الذين تناولوا شعر القصيبي، فاهتموا بإبراز المضامين الشعرية، وذلك بتركيزهم على أبرز الموضوعات التي اشتمل عليها شعره من النواحي الاجتماعية.

وعليه، سيتم عرض نماذج من الحركة النقدية حول شعر القصيبي وفق نقود اجتماعية، ولاسيما تلك الدراسات التي اهتمت بدراسة المضامين والموضوعات الاجتماعية، أو مدى التزام الشاعر بالقضايا الوطنية، أو موقفه من القومية العربية والإسلامية، أو مدى تأثر الشاعر بمجتمعه وبيئة عصره، ما انعكس بداهة على شعره. ومن أبرز هذه الدراسات:

أولاً: المضامين الشعرية في دراسة أحمد زكي.

ثانياً: النقلة الحضارية في دراسة ماهر فهمي.

ثالثاً: الجانب الإسلامي في دراسة صلاح مصيلحي.

رابعاً: النزعة الإنسانية في دراسة هيفاء الجهني.

---

1 – لتتبع بعض الدراسات النقدية العربية في هذا المجال، ينظر: على سبيل المثال، زكي، أحمد كمال، **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1997م، ص146–199؛ وينظر: مروة، حسين، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، مكتبة المعارف، بيروت، 1965م، ص 11– 59، ص 265– 431.

أولاً: المضامين الشعرية في دراسة أحمد زكي:

يعد كتاب "دراسات في النقد الأدبي"[1] من أوائل الدراسات النقدية التي تناولت شعر القصيبي من البيئة (الأكاديمية) إن لم يكن في أغلب البيئات. وكما يتضح من العنوان فإن هذه الدراسة لا تختص بشعر القصيبي وحده. لقد جاءت الدراسة مقسمة على ثلاثة أبواب، وهي: الباب الأول: النقد الأدبي وفيه أربعة فصول، والباب الثاني: قضايا في الأدب والنقد وفيه سبعة فصول.

وما يهمنا في هذه الدارسة بابها الثالث (دراسات تطبيقية) وفيه سبعة فصول، وبالتحديد فصله (السادس) المعنون بـ(ماذا يقول القصيبي) [2]، ولعل من الضروري أن أشير هنا، إلى أن أحمد زكي جعل من النقد الأدبي تفسيراً للأعمال الأدبية التي تصور تجارب إنسانية يراد فهمها[3]، وأنه يبدي تأثره بالنقاد التاريخيين كـ(هيبوليت تين) و(سانت بيف)، عندما قال: إنهما "نبها إلى قضايا خطيرة، الأول قرر أن الأدب يعتمد أساساً على السلالة والبيئة والعصر...، والثاني يجعل شخصية الأديب – أو قل الشاعر– هي المؤثر في نتاجه"[4]. فيكشف بهذا الذي يبديه عن علاقة النقد التاريخي بالاجتماعي.

على أي حال، فإن عنوان الفصل السادس: (ماذا يقول القصيبي) ينبئ بأن القصيبي مأم هذا الفصل ومقصده، وأن القصيبي كما يراه صاحب الدراسة هو تشكيل فني كبير، وأن هذا التشكيل محصلة تراثية بقدر ما هو استجابة لمؤثرات خارجية لا تقف عند حدود بلادنا العربية فحسب، وإنما تجاوزها إلى غيرها من البلدان[5].

---

1 – زكي، أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط2، (د.م)، 1980م.

2 – نفسه، ص 266.

3 – نفسه، ص 6.

4 – نفسه، ص 7.

5 – نفسه، ص 267.

وقد رأى أحمد زكي أن كل شاعر "محصلة للجاهلية والعثمانية وما بينهما...، وهو مقلد معنى الحضارة فاستقل وأبدع"[1]، وأضاف أيضاً، "لكي نفهم ذلك ينبغي أن نقف طويلا عند التجارب التي عاناها شاعر ولد سنة 1940م في المملكة العربية السعودية، فبين البحرين، ومصر، وأمريكا عاش الشاعر مراهقته ويفاعته"[2]، ومن المنطقي أن تتطلب معرفة التجارب، وفهمها تأمل سيرة الشاعر، وكذلك فعل، فربط من ثمة، بين شاعر ذي ثقافة تاريخية ضاربة في التاريخ للأمة العربية، وثقافة تاريخية مجتزأة تمثل جزءاً من كل، هي ثقافة عصر المبدع/ القصيبي بكل ما تحمله من حضارة فكرية، واجتماعية... إلخ، وقد اعتمد أحمد زكي في ذلك على ثقافته الواسعة في الربط والمقارنة بين الشعراء، ومذاهبهم، وتياراتهم الفنية في الوطن العربي. ولهذا يميل إلى معرفة المؤثرات الخارجية في عصر القصيبي، أي ما يعرف بأن الأدب انعكاس لمسيرة المبدع أو حياته.

ويذهب صاحب الدراسة إلى أن القصيبي من "الذين وحدوا بين الذات والموضوع في معاناتهم الحضارية"[3]، فتتبع أبرز الأحداث الاجتماعية، والسياسية في سيرة القصيبي، مراعياً تأثره بثقافة شعراء عصره، ويشير إلى تأثره بالمجتمعات، من ذلك تأثره بالمجتمع المصري، يقول: "وفي مصر التي ذهب إليها تعلم كيف يكون ثائراً بالقدر الذي كان به عاشقاً. لكن ديوانه الأول يشي بمؤثرات صباه ويفاعته، وقدم ديوانه الثاني "قطرات من ظمأ" جانباً آخر من تلك المؤثرات، فبدا ابناً شرعياً لجزيرته بكل قيمها وتقاليدها وتحفظاتها"[4].

---

1 – زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، ص 267–268.

2 – نفسه، ص 268 .

3 – نفسه، ص 269؛ يلاحظ مدى الإضاءات التي قدمتها هذه الدراسة للدراسات التي تلتها، مثل رسالة ماجستير متأخرة – بالنسبة لزمن هذه الدراسة– بعنوان: "**صوت الذات في شعر غازي القصيبي ديواني (معركة بلا راية)، و(العودة إلى الأماكن القديمة) أنموذجاً دراسة تحليلية نقدية**، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 1432هـ/ 2011م.

4 – زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، ص 270.

حاول أحمد زكي بعد ذلك، التركيز على أهم العوامل الخارجية في شعر القصيبي، فرأى أن مجموعة من قصائده "تقول إنه شاهد على عصره"[1]، ومن هنا، بدأ بالتفتيش عن أهم الموضوعات الاجتماعية والسياسية البارزة في شعره، وفي مقدمة الموضوعات الاجتماعية موضوع (المرأة)، الذي يرى أنه الجزء الأكبر من شعر الذات عنده. فوجد أن شوقه إلى المرأة "اختلطت باستطلاعاته القومية، وخالف أكثر الشعراء المتأثرين برومانسية الغرب في استمرار وقوفه عند حدود البشرية"[2]، وفي ظني أن (نزار قباني)، و(محمود درويش)، وغيرهما، قد سبقا (القصيبي) في هذا الجانب[3]، حينما عبّرا عن المرأة بوصفها رمزاً في غير موضع من قصائدهما[4].

ومن الموضوعات السياسية التي توقف عندها أحمد زكي ما حل بالعرب من نكسة (1967م)، يقول معلقاً على إحدى قصائد القصيبي: "وعالم المحل هذا هو واقعه، وهو قدره، وهو الذي واجهه بهزيمة قضيته عام 1967م!، وتلك القصيدة نفسها – مثل صحرائه- تحمل تاريخ النكسة، ولا يمكن أن تربطه برمال الجزيرة وحدها"[5]، لقد ظل صاحب الدراسة يستدل من خلال تعقبه لشعر القصيبي على الموضوعات الاجتماعية، والسياسية التي كانت محط شعره، كالمرأة بكل ما ترمز إليه، وذكريات الصبا والشباب،

---

1 – زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، ص 284.

2 – نفسه، ص 284-285.

3 – ينظر: على سبيل المثال: شكري، غالي، **أدب المقاومة**، دار الآفاق الجديدة، ط1، بيروت، 1969م، تحت عنوان: (بطولات المقاومة في تراثنا الشعبي)، ص 51، وعنوان: (صورة البطولة في شعر المقاومة)، ص 317، وعنوان: (أبعاد البطولة في شعر المقاومة)، ص 391.

4 – ينظر: على سبيل المثال: أبو مراد، فتحي محمد، **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، وزارة الثقافة، عمّان، 2004م، ص 125، تحت عنوان: (رموز الحب والمرأة في شعر محمود درويش)، وقد حدد الباحث زمن دراسته في مقدمته لأعمال (درويش) من سنة 1960- 1977م، ص 7.

5 – زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، ص 286.

وواقع الأمة العربية[1]، وغير ذلك من موضوعات ستظل تشير إلى تعلق الشاعر بهموم مجتمعه، والتزامه بقضايا أمته، أو كما يقول زكي: إن القصيبي انتهى "إلى الشعر الذي أصبح فيه قلبه يوازي حبه لأهله وحبه لقومه. ولن يحط إطلاقا بأحلامه على مجهول أو بعيد، لأن كل شيء تحدد أمامه على ما في (معركة بلا راية)، و(الهنود الحمر)، و(أوال) و(مات فدائي) و (عامان). وأما قصيدة (الموت في حزيران) فشهادة على فقرنا القومي وعلى تطلعاتنا التي ترتطم بواقعنا المرير"[2].

لقد جعل أحمد زكي الجانب الاجتماعي معيناً له في معالجة بعض النصوص الشعرية، مما يساعده على فهمها واستيضاح الصورة فيها، ومن ذلك على سبيل المثال، قصيدة (أخو العرب)[3] التي يقول عنها: إنها تدل على "رسم دقيق لمأساة القضية العربية التي اشترك في صنعها الإخوة المتخاصمون. ويختار الشاعر نفسه بعيداً عن المعركة، ومناضلا يحمل السلاح، وكلاهما يواجه المصير بأسلوبه"[4].

ومن ذلك أيضاً، تعقيبه على أحد المقاطع الشعرية للقصيبي، بقوله: "إلا أن الأمل لم يتحول به من الواقع إلى الحلم، بل لعل الشاعر نفسه لم يشأ قط أن يتلاشى الواقع في أوهام الأمجاد الذاهبة والآمال المعلقة، وإلا كان معنى ذلك الانسلاخ عن جوهر القضية. والقضية هي بإيجاز قداسة الصعيد القومي وحب أسبابه بكل عقده، ومن ثم ينبغي ألا تكون هناك مجاوزة لمفاهيم العروبة إلى مجازفات غير محسوبة وبخاصة بصدد التبشير بالمستقبل السعيد"[5]، وهذا قول معناه، أن الشاعر قد وظف أدبه في خدمة مجتمعه وأمته.

---

[1] - زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، ص 287.
[2] - نفسه، ص 288.
[3] - نفسه، ص 289؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 392.
[4] - زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، ص 288- 289.
[5] - نفسه، ص 290.

وقد لخص أحمد زكي خلاصة أفكاره عن شعر القصيبي، بقوله: إنه صورة من واقعنا، وعبر عن تجاربه الخاصة بنوع من الاتزان الذي يجسد روح العصر، وبرز صوته مع قضايا أمته، وكان كغيره من الشعراء الذين عبروا عن قضايا أمتهم[1].

ويلاحظ أن دراسة أحمد زكي كانت شمولية المنحى، ورغم شموليتها، لم تشمل جميع دواوينه؛ لأنها دراسة معاصرة لفترة مبكرة في حياة شاعرنا، لقد حاول صاحب الدراسة مقاربة شعر القصيبي من جانبي الشكل والمضمون، فكان في جانب الشكل متأثراً بالشعراء العرب القدماء وبالشعراء المعاصرين له، من حيث الأسلوب وطريقة التعبير، أما في جانب المضمون فإنه –عند أحمد زكي– يمثل ثقافة عصره، ويجسد مشكلاته، ويبدي ردة فعله تجاهها، وبالجملة فقد كان القصيبي خير شاهد على أحداث عصره، ومجتمعه، ومعبراً عن قضاياه.

وما يسجل لأحمد زكي السبق – زمنياً– في دراسته لشعر القصيبي فأضاءت للدراسات التي تناولته فيما بعد. وإن ما يؤخذ على دراسته، أنها لا توثق الشعر، ولا تثبت مصادرها، ومراجعها، وأنها تخلو من خاتمة.

1 – زكي، أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، ص 292– 293.

ثانياً: النقلة الحضارية في دراسة ماهر فهمي:

وقد تلت دراسة أحمد زكي – زمنياً– دراسة من البيئة (الأكاديمية) وهـي غيـر مختصة بشعر القصيبي، بعنوان: "تطور الشعر العربـي الحـديث بمنطقـة الخلـيج"[1]، واشتملت على بابين، فجاء شعر القصيبي في الباب الثاني تحت عنوان: (غازي القـصيبي والنقلة الحضارية)، بدأ ماهر فهمي بعرض تجربة القصيبي الشعرية مـن ديوانـه الأول "أشعار من جزائر اللؤلؤ" حتى آخرها آنذاك "أنـتِ الريـاض"، ورأى أن فـن القـصيبي الشعري قد تطور إلى الواقعية ولكنه لم يتخلَّ عن رومانسيته[2]، مقتبساً بعض أشعاره التي تبين موقفه تجاه النقلة الحضارية التي مر بها الخليج العربي.

ويلاحظ أن دراسة ماهر فهمي مجموعة من الموضوعات التـي تنطـوي عليهـا الدواوين الأولى للقصيبي، والتي كانت موضع عناية صاحب الدراسة، فتحدث في الديوان الأول "أشعار من جزائر اللؤلؤ" عن الغربة، والمدينة الحلم التي تقابـل صـورة الواقـع، والتحول الحضاري السريع الذي انعكس على نفسيته وشعره، وبين –مثلاً– فـي الـديوان الثاني "قطرات من ظمأ" عمر الشاعر، وانتقاله من (القاهرة) إلى (لوس أنجلوس) ليـدرس (الماجستير)، فذكر اغترابه ببعديه: الزماني والمكاني[3]، وكذلك هروبه من واقع المدينة[4]، وكل هذه الموضوعات تشير بجلاء إلى تفاعل الشاعر مع الأحداث التي كانت تجري مـن حوله، وأثر هذه الأحداث على نفسيته.

---

1 – فهمي، ماهر حسن، **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج**، مؤسـسة الرسـالة، ط1، بيـروت، 1981م/ 1401هـ.

2 – نفسه، ص 61.

3 – نفسه، ص 162– 168.

4 – نفسه، ص 170– 171.

وكذلك لقد وقف ماهر فهمي على بعض ملامح الصدمة الحضارية بين المجتمعات الغربية والعربية من خلال موقف القصيبي، يقول في معرض حديثه عن ديوان "قطرات من ظمأ": "وعلى الرغم من رحلات الشاعر إلى أقصى الأرض، وحياته وسط قمة التطور الحضاري الذي شهدته الإنسانية، إلّا أنه في أعماقه مازال يرتبط بالبادية التي يستمد صوره منها، فإذا نظرنا إلى قصيدته (من الصحراء) وجدنا كل بيت ينطق بالبداوة"[1].

وقد اختتم ماهر فهمي حديثه عن الديوان السابق ذكره، بإشارة إلى العلاقة التي تربط القصيدة العمودية بالواقعية، حيث يقول: "وهكذا قال الشاعر إن التناول الواقعي لا يحتاج بالضرورة إلى الشعر الحر...، فالكثيرون لم يحيدوا عن القصيدة العمودية على الرغم من واقعية التناول"[2]. وكأني ألمح من رأي الباحث موقفاً مضمراً تجاه الشعر الحر.

أوضح ماهر فهمي في الديوان الثالث "معركة بلا راية" سنة نشره، وعمر صاحبه، ومكانه، ورأى أن فيه نوعاً من المزاوجة بين تيارين "الرومانتيكي الحالم والواقعي الذي يركز على (دعاية الألم) كما يقول أرسطو"[3]، واستشهد ببعض القصائد، كقصيدة (الهنود الحمر)[4] الذين اجتاحهم البيض نتيجة تخلفهم الحضاري، وتطرق – أيضاً– إلى نكسة (حزيران)[5]، التي تعد من القضايا البارزة في المجتمعات العربية عند الشاعر.

وعرج على ديوان "في ذكرى نبيل" والذي اشتمل على قصائد لمجموعة من الشعراء موضوعها الرثاء لأخي القصيبي (نبيل)، وديوان "أبيات غزل"، حيث رأى أن

---

[1] – فهمي، ماهر حسن، **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج**، ص 169.

[2] – نفسه، ص 171.

[3] – نفسه، ص 172.

[4] – نفسه، ص 176؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 283.

[5] – فهمي، ماهر حسن، **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج**، ص 176.

قصائدهما قديمة عن فتى الأمس[1]. أي أن الديوان لا يحمل موضوعات جديدة، أو تطوراً ملموساً على مستوى التجربة الشعرية عند القصيبي.

أما دراسته لآخر دواوينه، وهو "أنتِ الرياض"، فقد رأى أن حب الوطن قد طغى على أغلب قصائده، مشيراً إلى أن بعضها الآخر يصور موقف القصيبي من المجتمع الغربي، مثل قصيدة (وحين أكون لديك)[2]، والتي علق عليها بقوله: "إن قصة التقاء الحضارتين الشرقية والغربية قصة طويلة، والمغلوب دائماً مولع بتقليد الغالب، ولذلك غيّر ثيابه الشرقية، ولبس لباسهم، ورأى ما يرون، وعاش حياتهم، وكاد أن ينسلخ من جلده، وتغير لون العيون محال، ولكنه صنع المستحيل ليقبلوه، غير أن تمرده الداخلي على المظهرية التي نحياها يعود به إلى أصالته وجذوره فيجد ذاته"[3].

ثم بين موقف القصيبي من قيم الحضارة الغربية في آخر هذه الدراسة، بقوله: "وليس معنى هذا أن غازي القصيبي يرفض الحضارة الغربية، إنه يرفض أن نفقد خصائصنا الذاتية يجب أن نتأمل في هذه الحضارة، فنقتبس من علومها ونلم بتراثها الفكري إلماماً لا يقتضي الاقتباس"[4].

وواضح، بعد ما تقدم، أن ماهر فهمي قد تطرق للمضامين الشعرية في دواوين القصيبي معتمداً في ذلك على سيرة القصيبي، خاصة موقفه من النقلة الحضارية التي مر بها الخليج العربي بما فيها الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية، إضافة إلى الصدمة الحضارية للشاعر عندما انتقل إلى المجتمع الغربي.

---

1 – فهمي، ماهر حسن، **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج**، ص 184.

2 – نفسه، ص 185؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 482.

3 – فهمي، ماهر حسن، **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج**، ص 186.

4 – نفسه، ص 188- 189.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن ماهر فهمي أخذ بما أخذ به القصيبي نفسه في كتابــه "سيرة شعرية" من عرضه للدواوين الشعرية في مراحلها التاريخية المتعاقبة، لكنــه اهــتم بأبرز الأحداث الحضارية للمجتمعات الخليجية بما فيها مجتمع القصيبي نفسه.

ثالثاً: الجانب الإسلامي في دراسة صلاح عبد الله:

في نهاية عقد التسعينيات – تقريباً– صدرت دراسة من البيئة (الأكاديمية)، بعنوان: "الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي"[1]، وهي دراسة مختصة بشعره[2]، وكما يبدو من عنوان الدراسة فإن صاحبها يريد البحث عن التزام الشاعر إسلامياً.

وتكاد تكون مقدمة الباحث نتائج لدراسته؛ لأنه قدم فيها إعجاباً بشخص القصيبي، وتجربته الشعرية، حيث أشاد بخبرته العميقة بالحياة، والتي كان لها الأثر على شعره، فأحسن التعبير عنها من خلال رؤيته الخاصة، وسياحته بالبلدان كمصر وأمريكا وبريطانيا، كما أنه قدم نتائج أخرى تتعلق بالجانب الفني للقصائد، فقال: إنه قد كتب بالشعر العمودي والشعر الحر، ويرى أن شعره بعيد عن الهلهلة والتهافت، ولهذا يعتبر تجربته الشعرية من العلامات المميزة للوعي الفكري، والثقافي، والفني في الخليج العربي[3].

رأى صلاح عبد الله أن عنوان دراسته جديد ولم يتطرق إليه أحد من الباحثين قبله، وهو عنده "جانب لم يتحدث عنه أو يتناوله أحد...، على كثرة ما كتب عنه، مع أنه إنسان مسلم، وشاعر، ومؤمن، ولد، ونشأ، وتربى، وترعرع في مجتمع يطبق الشرع قولاً وعملاً"[4]، وساق الأسباب لعدم تعرض الدراسات لهذا الجانب من شعره. ويلمح من قول

---

1 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1997م.

2 – سبقت هذه الدراسة، بعض الدراسات التي تطرقت للجانب الإسلامي في شعر القصيبي، ولكنها غير مختصة بشعره وحده، مثل: دراسة، الهويمل، حسن فهد حسن، **النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر**، إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، 1412/ 1992م، وقد أورد الهويمل في غير موضع من دراسته نماذج من شعر القصيبي، الذي يتسم بالنزعة الإسلامية، ينظر: الصفحات: 52، 154، 222، 238، 240، 301، 319، 431، 474، 509.

3 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 7.

4 – نفسه، ص 8.

صاحب الدراسة حرصه السابق لأوانه على نفي موقف، أو رأي، ربما كان شائعاً حول القصيبي فيما يتصل باتجاهه الفكري والديني. وهو موقف، أو رأي، يفضي إليه ما يقوله القصيبي نفسه، عندما صدر ديوانه "معركة بلا راية" سنة (1390هـ/ 1970م) -أي قبل دراسة الباحث بسبعة وعشرين عاماً- يقول: ثارت حوله الشبهات التي وصلت إلى الملك (فيصل) آنذاك، الأمر الذي جعل الملك يقرر على بعض مستشاريه قراءة الديوان، كما شكل لجنة وزارية من المتعمقين في الشريعة لدراسة الديوان، "وانتهت اللجنة إلى أنه لا يوجد في الديوان شيء يمس الدين أو الخلق"[1].

ومهما يكن من أمر، فقد جاءت الدراسة في خمسة فصول، حيث كان الفصل الأول: (النشأة والتكوين والموهبة)، وهو بمثابة مدخل تاريخي يهدف فيه إلى التعريف بالشاعر منذ نشأته، والعوامل المؤثرة في تكوينه، وتكوين موهبته، وقد ركز على الجانب الإسلامي في شخصية القصيبي لا شعره[2]، وقد أفاد في هذا الجانب من كتاب القصيبي "سيرة شعرية"، بالإضافة إلى كتابي "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" لـ(عبد القادر القط)، وكتاب "ما قالته النخلة للبحر" لـ(علوي الهاشمي)، وبعض المقالات الصحفية لـ(القصيبي).

تناول صلاح عبد الله بعد ذلك (اللغة الشعرية)، فأوضح فيها لغة القصيبي الشعرية، وما فيها من ألفاظ، وعبارات، وأساليب، ومعانٍ، وصور، تحمل في طياتها الجانب الإسلامي[3]، وهذا يعني أن الباحث حاول أن يستقصي الجانب الإسلامي في شعر القصيبي، يقول: "لسنا بصدد الحكم على لغة القصيبي الشعرية، أو تقويمها بشكل عام من

---

1 – القصيبي، غازي، **حياة في الإدارة**، ص 73-74.

2 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 10.

3 – نفسه، ص 41-69.

حيث الإبداع، والفن، والجودة، والرادءة؛ لأن ما يعنينا هو استقراء الجانب الإسلامي من خلال تأمل لغته الشعرية"[1]، وهكذا يستقرئ الباحث الألفاظ والعبارات الإسلامية في ضوء قراءته لدواوين القصيبي، ووصل الاستقراء – أحياناً– حداً ضاقت به بعض الصفحات لهذه الألفاظ، والعبارات[2]؛ حتى يثبت أن هذه الألفاظ والعبارات إسلامية في شعر القصيبي.

لقد توقف صلاح عبد الله – مثلاً– عند قول القصيبي في إحدى قصائده:

مَنْ نَحْنُ

وَرَقٌ يَطِيْرُ مَعَ الرِّيَاحِ

وَدُمَىً يُحَرِّكُهَا القَدَرْ

أَنَا عِنْدَ بَعْضِكُمُ المَلَاكُ

وَعِنْدَ بَعْضِكُمُ الرَّجِيْم[3].

وزعم أن ما يقوله – هنا–، وما يماثله مما يقوله في قصائد أخرى له، إنما يدل على أنه ذو نزعة إسلامية. وليس الأمر كما يرى صلاح عبد الله، صحيح أن ألفاظ (القدر) و(الملاك) و(الرجيم)، تقدم دلالات ذات طابع إسلامي، لكنها لا تكفي للدلالة على النزعة الإسلامية. وآية ذلك أن السياق الذي جاء فيه المقطع يدل على نزعة وجودية، وعبثية قلقة إزاء الكون، يقول القصيبي في ذات القصيدة:

مَنْ نَحْنُ فِي هَذَا الوُجُوْدِ

دَوَّامَةٌ حَمْقَاءُ تُسْرِعُ ثُمَّ يَطْوِيْهَا السُّكُونْ

رَكْبٌ مِنَ السَّارِيْنَ لا يَدْرِي إِلَى أَيْنَ المَسِيْر

ويقول في آخرها :

---

1 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 43.

2 – نفسه، ينظر: على سبيل المثال، ص 47– 55.

3 – نفسه، ص 54؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 104.

فَلْنَعْتَرِفْ يَا أَصْدِقَاءْ

أنَّا جَمِيْعَاً أَغْبِيَاءْ

نَحْيَا عَلَى الوَهمِ الكَبِيْرِ وَنَسْتَزِيْدُ مِنَ الشَّقَاءْ

وَإِذَا ارْتَمَى أَحَدٌ تَجَمَّعْنَا عَلَيْهِ

وَبِنَظْرَةٍ جَفَّ الحَنِيْنُ بِهَا

مَنَحْنَاهُ التُّرَاب[1].

تطرق صلاح عبد الله بعد ذلك، إلى تجربة القصيبي الشعرية، وهي تجربة مكنتــه من النظم في مختلف أغراض الشعر، وكان أول هذه الأغراض تجربة الرثاء، وهي تجربة توضح ميل القصيبي إلى غرض الرثاء أكثر من ميله إلى الأغراض الشعرية المعروفــة، الأمر الذي جعل صلاح عبد الله يطلق على القصيبي لقب (شاعر الرثاء)، وهو رثاء يتميز بما فيه من معان، ومضامين إسلامية مضيئة[2].

واستدل صلاح عبد الله بنصوص شعرية قالها الشاعر فيمن فقــدهم، وقــد أجــاد الاستشهاد، والتحليل في مواطن كثيرة لهذه التجربة الرثائية، وهذه الإجادة لها ما يــسوغها عند النظر في تحليله؛ حيث جمع بين مضمون القصيدة وشكلها، فلم يركز على جانب دون آخر، وإنما حاول أن يوائم بينهما في قصائد الرثاء، ومنه حديثه عن قصيدة (وا خالداه)[3] في موت الملك (خالد)، حيث بين الجوانب التي اكتشفها فــي القــصيدة، ومنهــا اختيــار القصيبي لبحر (البسيط) بتفعيلاته الكثيرة، والمناسبة لموقف الرثاء، كما أنه بــين جانــب

---

1 – القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 103-106.

2 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القــصيبي**، ص 73. اكتفى الباحث بتسمية الفصول بأسماء رئيسية تندرج تحتها عناوين فرعية بدون ذكر مباحث أو تصنيفات، كما أن هــذه العنوانات جاءت مجتزأة من عنوانات الفهرس في آخر الكتاب، مثل: (تجربة الرثــاء) ص 73، وفــي الفهرس جاء باسم (تجربة الرثاء ودلالاتها على الجانب الإسلامي)، ص 185.

3 – القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 762.

الصدق الفني في مرثيته للملك (خالد)، وأوضح بعض الدلالات الأسلوبية في النص، يقول: "ويتضح من سياق الأبيات الحرقة والألم والمرارة التي يحسها الشاعر، كما يبدو من تكرار كلمة (خالد) مصحوبة بـ(وا) التي تستعمل للندبة و(آه) التي تدل على الأنين، كما يتضح تركيز الشاعر بشكل عفوي على الصفات الدينية المصوغة في ألفاظ ومعان إسلامية، كالتواضع والحلم والبساطة، وغيرها من صفات الرجل الكريم"[1]. وهذا ما نجده – أيضاً– في تحليله لقصيدة (فارس القدس)[2] وهي رثاء في الملك (فيصل)، حيث بين ما تحمله هذه القصيدة من معاني الرثاء دون أن يثنيه ذلك عن بيان جماليات النص[3].

ولا نعدم ملامح الجانب الاجتماعي في دراسة صلاح عبد الله، ومنه رأيه في ديوان "مرثية فارس سابق"، الذي قال عنه: "وينهج القصيبي نهجاً واقعياً ويصدر عن إحساس قومي، وشعور ديني...، الذي يمتلئ باستدعاء الشخصيات الإسلامية بكل حضورها التاريخي ومغزاها الديني...، كما يمتلئ ... بمشاعر الوطن والأمة"[4].

ومن التجارب التي تطرق إليها صلاح عبد الله (تجربة الدعاء)[5]، التي نلمس فيها جوانب الدعاء إلى (الله) في نماذج من أشعار القصيبي، كما تناول في موضع آخر (تجربة الغزل)، ورأى أن: "غزل الدكتور غازي عذري عام لا علاقة له بتجارب خاصة، وقصائده فيه نابعة من موهبة أصيلة صادقة تنزع نحو التعبير الوجداني المؤثر"[6].

---

1 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 77.

2 – نفسه، ص 80؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص509.

3 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص82–83.

4 – نفسه، ص 90.

5 – نفسه، ص 93.

6 – نفسه، ص 100؛ وتجدر الإشارة إلى المقارنة – رغم تعميمها– بين ما ذكره (عبد الله المصيلحي) عن عذرية غزل القصيبي، والتي تختلف عمّا ورد في بعض الدراسات، بأن غزله غزل حسي يغلب عليه الرغبة الجنسية الجامحة، ومنه ما ذكرناه في (الفصل الأول) من دراسة (هدى الفايز)، وما سنذكره أيضاً في (الفصل الثالث) من هذا الباب، مثل: دراسة (علوي الهاشمي).

استشهد صلاح عبد الله بعد ذلك، ببعض النصوص الشعرية التي تدل على مناسبات إسلامية[1]، مثل: (الإسراء) و(المعراج)، وشهر (رمضان)، لكن معالجته النقدية لهذه النصوص لم تصل إلى مستوى معالجته للنصوص في تجربة الرثاء مثلاً.

وتطرق إلى (التأثر بروح الحضارة الإسلامية)، وقسمها إلى ثلاثة أقسام وهي: استدعاء الشخصيات الإسلامية، وهموم الأمة الإسلامية، وأخيراً الآراء والمفاهيم الإسلامية.

لقد تتبع صلاح عبد الله الشخصيات الإسلامية التي وردت في شعر القصيبي، فوجد نصوصاً تحمل شخصيات (الأنبياء) مثل: الرسول (محمد) -صلى الله عليه وسلم-، و(أيوب) عليه السلام، وشخصيات (الخلفاء) الراشدين، مثل: شخصية (عمر بن الخطاب)، و(علي بن أبي طالب) – رضي الله عنهما-، وسار على هذا النهج في أسماء التابعين والصالحين[2].

فكان يستشهد بالشخصيات ويبين أثرها في تاريخ حضارتنا العربية، وأحياناً يربط ما بينها وبين واقع الأمة العربية، من ذلك -مثلاً- قوله: "ولشخصية صلاح الدين الأيوبي وموقعة حطين أثرهما في الشاعر، ومن ثم يكثر من استدعاء الشخصية والموقعة بخاصة حين يكون في موقف الرفض للوضع الراهن، أو حين يريد أن يعلن رأيه إزاء حدث فيه مذلة أو مهانة للأمة العربية والإسلامية، مثلما نجده في قصيدة (يا أهلاً بك)"[3]، وعلى هذا النحو ينسحب أسلوبه في العرض لأغلب الشخصيات الإسلامية ودورها التاريخي والحضاري، ثم يصلها بالواقع الراهن للشاعر وأمته، مبتعداً بذلك عن تحليل النصوص إلى الاستدعاء التاريخي لكل شخصية من الشخصيات الإسلامية.

---

1 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 109– 112.

2 – نفسه، 118–130.

3 – نفسه، ص 127؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 630.

خصص صلاح عبد الله بعض صفحات دراسته لـ(هموم الأمة الإسلامية)[1]، واعتمد في ذلك على الكتابات النثرية التي كتبها القصيبي، مثل: كتابه "سيرة شعرية"، وكتابه "من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون"، وكتابه "حتى لا تكون فتنة"[2]، كذلك فقد اعتمد – أيضاً- على أعماله الشعرية، واستشهد بها للدلالة على ما يتعرض له الوطن العربي من أحداث، وما كان يعانيه من هموم، فلا يبتعد بذلك كثيراً عن طريقته التسجيلية في (استلهام الشخصيات الإسلامية)، وكان في مقدمة القضايا التي يرصدها صاحب الدراسة مما كانت تتناوله أشعار القصيبي، قضية (فلسطين)، وقضية حرب (العراق) على (الكويت)، وغيرهما من القضايا في شعره، والتي يفهم من مجملها أن شعر القصيبي انعكاس لواقعه، وأن القصيبي كان شاعراً اجتماعياً، وإسلامياً بامتياز.

ونوه صلاح عبد الله في دراسته إلى (الآراء والمفاهيم الإسلامية)[3]، والتي تناول فيها آراء القصيبي ومفاهيمه التي تتعلق بالتوحيد، والإيمان، والحياة، والموت، والقدر والحب، وبالجملة فقد وجد في ضوء قراءته كتابات القصيبي الشعرية والنثرية، أنه "قد جعل فهمه للحياة كمسؤولية والتزام من شعره شعراً جادا تغلب عليه روح التساؤل والتفكير في طبيعة الحياة والناس والكون...، وفي شعره ما يتفق مع التصور الإسلامي للحياة على أنها مزرعة للآخرة"[4].

وفي آخر فصول دراسة صلاح عبد الله تنبه إلى الصدمة الحضارية التي كان القصيبي نفسه في مواجهتها، خاصة مع المجتمعات الغربية، وأثر هذه الصدمة في شعره[5]، وفي مجمل من القول فإن شعر القصيبي، يبدو – من وجهة نظر صلاح عبدالله-

1 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 130-141.
2 – نفسه، ص 131-133.
3 – نفسه، ص 141-147.
4 – نفسه، ص141-142.
5 – نفسه،ص 150- 167.

"تعبيراً جمالياً عن مشكلات إنسان واقعي في مواجهة حضارية لقضايا هذه البيئة الـشرقية الروحية المسلمة، وقد ركز على إبراز التناقض الحضاري بين الشرق الروحاني، والغرب المادي العقلاني، واتخذ تعبيره عن هذا التناقض شـكلاً اجتماعيـاً، وتاريخيـاً، وثقافيـاً، ودينياً"[1].

حاول صلاح عبد الله وضع القارئ أمام مجموعة من النصوص الشعرية المنتقـاة التي توضح مشاعر القصيبي في مواجهة هذه الحضارة الحديثة أو موقفه منها، كقـصيدة (أغنية قبل الرحيل)[2]، والتي يرى أنها تصور صراع المشاعر في نفس الشاعر، ومشاعر الرهبة أمام المجتمع الجديد، ومشاعر الإصرار على مواجهة التحدي، والانتصار عليه[3]. ومن الأمثلة على الصراعات الحضارية وتناقضاتها في شعره – كمـا يراهـا الباحـث– تصويره الصراع بين النقاوة والفطرة، وبين ما خلفته الحضارة من النفاق والخداع، كما هو الحال في قصيدة (أفكار صغيرة)[4]، وهذا الصراع يجعله يقـدس البـراءة لتوافقهـا مـع طبيعته، وطبيعة مجتمعه، ولعدم انسجامها مع المجتمع الجديد، ولأنها نقيض العالم الجديد، أو رمز لرفضه، وهو العالم الذي أوجدته الحضارة التي لا تتفق مع موروثه الديني[5].

أما أوصاف الحضارة فهي كثيرة ومتناقضة بحسب موقـف القـصيبي ورؤيتـه الخاصة – على حد تعبير صلاح عبد الله–، فهي: حضارة الدمار واللظى، وحضارة الألم والبنادق، وحضارة ثورة الأفكار، وحضارة العالم المملـوء بالمرايـا، وحـضارة الغـدر والتضليل، وحضارة الصديق العشيق، وحضارة الرقص والتبرج ...[6].

---

1 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 155.
2 – نفسه، ص 156؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 154.
3 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 156.
4 – نفسه، ص 162؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 335.
5 – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 162.
6 – نفسه، ص 163.

وبعد أن سرد صلاح عبد الله ما تمثله هذه الحضارات من تناقضات شتى في واقع القصيبي الذي يعكسه شعره، قال: "تفنن الشاعر في التعبير عن هذه المعاني وغيرها بشكل يثير الإعجاب، ففي شعره ثورة على قيم القرن العشرين أو جشع العصر الحديث"[1]، وخلص صلاح عبد الله إلى أن موقف القصيبي من الحضارة الغربية موقف وسطي، فلم يرفض الحضارة الغربية رفضاً كاملاً، ولم ينجذب إلى مظاهرها التي لا قيمة لها[2]. وإن كانت هذه الخلاصة تتقاطع إلى حد كبير مع ما ذكره ماهر فهمي في دراسته السابقة.

ويمكن أن نجمل بعض الملاحظات، والخلاصات على هذه الدراسة بشكل عام:

الأولى : جاءت الدراسة للبحث عن المفهوم الإسلامي في شخصية القصيبي وشعره، وخلصت إلى أن القصيبي شاعر ملتزم إسلامياً.

الثانية: ركز صلاح عبد الله في دراسته على المضامين الإسلامية في شعر القصيبي من الناحيتين التاريخية والاجتماعية، متخذاً من سيرة القصيبي مرجعاً أساسياً لدراسته.

الثالثة: يحسب لصلاح عبد الله الجدة في الدراسة، والقدرة على المعالجة بشكل أبرز فيه التناسب ما بين مضامين القصيدة عند القصيبي وبنيتها، ومما يحسب له – أيضاً– أنه كان يختم كل فصل في دراسته بخلاصة تأتي على مجمل الفصل.

الرابعة: يؤخذ على صلاح عبد الله أنه لم يوفق في بعض الاستشهادات التي لا تخدم الجانب المطروق، ومما يؤخذ عليه – أيضاً– شدة ولعه بالإحصاء، وخاصة ما قام به من إحصاء الألفاظ الإسلامية في شعر القصيبي، من غير أن يفسر سبب طغيان هذه الألفاظ أو نقيضها.

---

[1] – عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، ص 164.

[2] – نفسه، ص 167-168.

رابعاً: النزعة الإنسانية في دراسة هيفاء الجهني:

جاءت أطروحة (دكتوراه) بعنوان: "النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي"[1]، في مقدمة منتصف عقد الألفية الجديدة، وحاولت فيها الباحثة أن تنطلق من النزعة الإنسانية لكلا الشاعرين، وتدرسهما دراسة نقدية موازنة.

ويبدو أن هيفاء الجهني آثرت في اختيار منهجها المضي "بحسب ما تفرضه طبيعة النصوص المدروسة من قراءات نقدية جامعة المنهج النفسي، والجمالي، والتحليلي، فغلب عليه بذلك المنهج التحليلي الذي يقوم على تحليل النصوص الشعرية واستكناه أبعادها، ودلالاتها، والوقوف على المؤثرات النفسية والاجتماعية، وسبر غور جمالياتها التي كانت خلف ألفاظها المفردة والمركبة"[2]. وستتناول هذه الدراسة الباب الأول من دراسة هيفاء الجهني فحسب؛ لأن أغلب القضايا المطروحة فيه تمثل ملامحَ من النقد الاجتماعي الذي نحن بصدده.

تناولت هيفاء الجهني معنى الإنسانية ومفهومها في الأدب، وتتبعت هذه المعاني في الشعر العربي: قديمه وحديثه، ثم تحدثت عن بداية حياة (القصيبي) و(الشابي)، وما في حياتهما من معالم إنسانية في طفولتهما، ونشأتهما، وزواجهما، كما تناولت منابع ثقافتهما، وما إلى ذلك من جوانب إنسانية أحاطت بحياتهما، واعتمدت على مصادر ومراجع كتبت عن الشاعرين أو ما كتبه الشاعران. وخلصت إلى القول: "سيحلق البحث في سماء شعورهما فما صدحا إلا بما نبع من الذات، فكان شعرهما قطعة من فؤادهما، وقصة لوجودهما الذي هو وجود الإنسان في كل زمان ومكان، فأتى صورة حية ..."[3].

---

1 – الجهني، هيفاء رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي "دراسة فنية نقدية موازنة"**، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة، 2005م.

2 – نفسه، ص6 .

3 – نفسه، ص 71.

خصصت هيفاء الجهني الباب الأول من دراستها للحديث عن (أبعاد الشعر الإنساني عند الشاعرين)، فجاء في أربعة فصول، ويندرج تحت كل فصل أربعة مباحث، في قرابة المائة وأربع وستين صفحة[1]. تناولت الباحثة المعاني الإنسانية في دائرة التمني، وهي: العدل، والشجاعة، والرحمة، والحرية والصدق، والدفاع عن الحق والوطن، ومعاني أخرى. انطلقت في البدء من ارتباط الإنسان/ الأديب بالمجتمع، حيث ذكرت "إن الإنسان في أي مجتمع له من العواطف، والمشاعر، والأحاسيس التي تتأثر بما يدور حولها وأمامها من مواقف سواء كانت سلبية أم إيجابية"[2]، فتناولت العدل والشجاعة والرحمة، واستشهدت بنصوص للشاعرين، وعلقت على بعضها، بقولها: "فإذا كانت أمنيتا الشجاعة والعدل قد جسدتا معنى القوة والشدة في مواجهة الظلم والطغيان، فإن رؤية حمامة السلام ترفرف على البسيطة وزورق الرحمة يطفو فوق ينبوع الحياة، تعد من أبرز المعاني الإنسانية"[3].

كما حاولت هيفاء الجهني استقراء أشعار (القصيبي) و(الشابي)، مستخرجة أبرز المعاني الإنسانية، ومنها الحرية والصدق، والدفاع عن الوطن، فذكرت في هذا المعنى الأخير، إنه "غيض من فيض المعاني الإنسانية التي اقتحمت طريق الشعر عبر باب الدفاع عن الوطن في كيان الشاعرين"[4]، وهذه المعاني الإنسانية تمثل صفات معنوية ظلت تتردد في مجتمع الشاعرين من قيم وعادات وتقاليد انتمى إليها الشاعران.

ربطت هيفاء الجهني بعض المعاني الإنسانية بالتجارب، مثل: الحب، والأمومة والطفولة، والإيثار، والتضحية. حيث ذكرت أن الشاعرين في رمز المرأة قد تجاوزاه إلى

---

1 – الجهني، هيفاء، رشيد عطا الله، النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي، ص 72- 236 .

2 – نفسه، ص 73.

3 – نفسه، ص 88.

4 – نفسه، ص 108.

معنى أشمل، كحب الوطن الذي تمثلاه في شعريهما بشكل بارز[1]، كما ذكرت حبهما للأب[2] والأم[3]، وميزت شعر (القصيبي) بوجود حب الأبناء[4] الذي لا نجده عند (الشابي).

وقد عدت هيفاء الجهني الإيثار والتضحية، من القيم الإنسانية السامية عند الشاعرين، فكان لهما صدى في أشعارهما، بيد أنها ترى أن هاتين القيمتين أكثر حضوراً في شعر القصيبي، وعزت ذلك إلى قصر حياة الشابي[5]، وتناولت هاتين القيمتين الإنسانيتين عند (القصيبي) و(الشابي)، فاستشهدت بقصائدهما الدالة عليها، مثل: قصيدة (كأني خلقت لمسح الدموع)[6]، وقصيدة (للشهداء)[7] للقصيبي، وذهبت في تحليلها إلى بيان القيم الإنسانية للإيثار والتضحية.

وإذا تقدمنا في دراسة الباحثة، نجد معاني إنسانية جديدة لدى الشاعرين، وهي معان مندرجة تحت عنوان: (منعطفات على أرض الواقع) وفيه، الحلم والأمل، والألم واليأس، والغربة، والحنين، والغضب العارم.

وواضح أن ظاهر العنوان ينبئ بالنقد الاجتماعي، ويؤكد محموله هذا النقد، وفي المجموع فإن الشاعرين استطاعا "أن يجعلا لهما موقفاً واضحاً تجاه المجتمع والحياة

---

1 - الجهني، هيفاء، رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي**، ص 155؛ وهذه الملاحظة قد تنبه إليها بعض الدارسين، كما أشرنا، مثل: دراسة (أحمد زكي) في الفصل الثاني من هذه الدراسة على سبيل المثال.

2 - نفسه، 149.

3 - نفسه، 147.

4 - نفسه، 152-153.

5 - نفسه ، ص 169.

6 - نفسه، ص 170؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 435.

7 - الجهني، هيفاء، رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي**، ص 172؛ وينظر: القصيبي، غازي، **للشهداء**، ص 7.

والناس"[1]، فشعرهما تارة مملوء بالأحلام، وتارة تسيطر عليهما الغربة والحنين، وتارة يهربان إلى غير الواقع، وتارة يزمجر الغضب في روحهما.

عرضت هيفاء الجهني في الحلم والأمل، بعض المعاني الإنسانية في شعر (الشابي) و(القصيبي)، فأظهرت في غير موضع قدرتها على اختيار النصوص وتحليلها، ومنه تعليقها على نص للقصيبي بعنوان (مطر)[2]، تقول: "هنا تتوالى الأفعال الماضية والرموز المتعددة بما تحمله من معطيات ثرّة تستجلي الواقع الأليم يتحول بعدها الشاعر إلى فعل الأمر استجداءً ورجاءً في الخلاص مع التمسك بالرمز مطية لمراده"[3].

وترى هيفاء الجهني أن جانب الاغتراب في شعريهما كان نتيجة اصطدام رؤى الشاعرين، وتطلعهما بروى المجتمع، وقيمه التقليدية المحافظة؛ حيث لم يستطيعا أن يحققا تلك الرؤى والتطلعات، فأدى ذلك إلى شعورهما بالضياع، واتسعت الهوة بينهما وبين من حولهما، الأمر الذي أدى بهما إلى الاضطراب النفسي، وأذكى غربة الروح[4]، وهنا تظهر قدرة الباحثة على بناء رأيها على ملمحين، الأول الاصطدام مع المجتمع، والثاني محصلة الاصطدام مع المجتمع.

ويلاحظ القارئ وقوع الباحثة في تكرار بعض الموضوعات المطروقة في شعر (القصيبي) و(الشابي)، حتى في بعض القصائد، ولا سيما في حديثها عن (الغضب العارم)، ويظهر هذا على سبيل المثال في: هموم الوطن، ومآسيه، وحقوقه، وقضايا عربية، مثل:

---

1 – الجهني، هيفاء، رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي**، ص 185.

2 – نفسه، ص 188؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص507.

3 – الجهني، هيفاء، رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي**، ص 188، وينظر: أيضاً ص 189، 190.

4 – نفسه، ص 209.

نكسة حزيران[1]، كما نلمح الحالة الانفعالية عند الباحثة في معالجة بعض النصوص، كما هو الحال في تعليقها على نص للشابي، بعنوان: (إلى الطاغية)[2]، حيث تقول: "إنه يزمجر في وجه المحتل مهدداً متوعداً إياه بثورة الشعب ونهوضه وانتفاضته لدحر مخطط الاحتلال الباغي، بينما القصيبي لم يثر في وجه المحتل، وإنما كانت جميع ثوراته المزلزلة وغضباته المجلجلة موجهة من فوهة شعره نحو أبناء الوطن أنفسهم فهم الذين يمنحون المحتل فرصة التمكن في البلاد بالتخاذل عن دفعه حيناً وبسلام الاستسلام حيناً آخر، فهو يخاطب هذه الزمرة مهيباً بها (لا تهيء كفني)"[3]، ويظهر في الاقتباس السابق، أن الباحثة عقدت موازنة لردة فعل الشاعرين تجاه المحتل على أرض الواقع، فالشابي يهدد، ويتوعد، ويحارب ظلم المحتل، في حين يوجه القصيبي جام غضبه على أبناء جلدته الذين ساعدوا في غرس الاحتلال في الأرض العربية بشكل عام، وهي في ذلك تقدم صورة من النقد السياسي اللاذع لواقعنا بما فيه من تخاذل وتحول من السلام إلى الاستسلام عند الشاعرين.

هذا أبرز ما ورد في دراسة هيفاء الجهني في بابها الأول مما يمكن أن يندرج تحت النقد الاجتماعي، وعليه يمكن أن نسوق مجموعة من الملاحظات على هذا الباب:

الأولى: اشتمل الباب الأول على أبرز القيم الإنسانية، والاجتماعية في شعر القصيبي والشابي، مثل: الحرية، والشجاعة، والصدق، والدفاع عن الوطن، والإيثار، وهي صفات تحلى بها الشاعران على صعيد القول والفعل.

---

1 – الجهني، هيفاء، رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي**، ص 228.

2 – نفسه، ص 233؛ وينظر: الشابي، أبو القاسم، **الديوان**، دار العودة، بيروت، 1986م، ص 102.

3 – الجهني، هيفاء، رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي**، ص 233؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 619.

الثانية: بدا تأثر الباحثة بكتاب "النزعة الإنسانية في الـــشعر العربـــي المعاصـــر" لـــ(مفيد قميحة)، وكذلك كتاب "علم النفس الاجتماعي" لـــ(حامد زهران) واضحاً في أغلب صفحات التقديم للمباحث، ولهذا نلمح شح المراجع النقدية في هذا الباب.

الثالثة: يسجل للباحثة الجدة في عنوان دراستها، وكذلك قـــدرتها علـــى المقارنـــة والموازنة، إضافة إلى قدرتها في بعض المواضع على الدقـــة فـــي اختيـــار النـــصوص وتحليلها.

وفي المحصلة، فقد توقفت هذه الدراسة فيما ســـبق عنـــد بعـــض ملامـــح النقـــد الاجتماعي حول شعر القصيبي، وعلى الرغم من أن هذه الدراسات، وما يماثلها[1] لم تكن مستقلة بهذا النقد، وإنما ورد فيها هذا النوع في فصل، أو باب، أو أكثر من ذلك، أو أقـــل منه. فقد بينت موقف القصيبي من القضايا التي كانت تشغل مجتمعه، ويمكن حصرها في خمسة جوانب من شعره، وهي: القضايا الوطنية، والقضايا العربية، والقضايا الإســـلامية، والقضايا الحضارية، والقضايا الإنسانية.

بقي أن أقول، إن أغلب هذه الدراسات لا تخلو من الإشارة إلـــى كتـــاب "ســـيرة شعرية" بشكل أو بآخر، فقد قدم القصيبي كثيراً من مفاتيح نصوصه الشعرية للنقاد في هذا النوع من النقد كما في سائر الأنواع.

---

1 – هناك دراسات لم نتعرض إليها في الحركة النقدية حول شعر القصيبي، والتي يبدو من بعـــضها ملامـــح المنهج الاجتماعي، ينظر: على سبيل المثال: زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، تحت عنوان (التيار الواقعي)، ص 360– 398؛ والجهني، محمد سالم ســـعيد، **شـــعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، تحت عنوان (المواقـــف الـــشعرية)، ص 36– 99؛ والعنـــزي، عبـــد الله رمضان فرحان، **فلسطين في شعر القصيبي والصالح والعشماوي من عام 1973م إلى 2002م**، رســـالة ماجستير، جامعة الملك سعود، الرياض،1427 هـــ/ 2006م؛ ودربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء: دراسة في شعر غازي القصيبي**، خوارزم العلمية، ط 1، جدة، 1430هـــ/ 2009م، تحـــت عنوان (هموم الأمة)، ص117– 132؛ والبازعي، سعد، **جدل التجديد: الشعر السعودي في نصف قـــرن**، وزارة الثقافة والإعلام، ط1، الرياض، 1430هـــ/2009م، ص87– 97.

• الفصل الثالث:

النقـــــد النفســـي

مدخل:

يهتم النقد النفسي بالسياق الخارجي للأدب، وذلك بتركيزه على نفسية المبدع/ الأديب؛ لأنه ثمة وشائج قد دفعته نحو الإبداع، وهذا سر إبداعه وتفوقه، فحياة الأديب، وخصوصاً تكوين نفسيته وظروف حياته، وزمنه، ومكانه، وطفولته، كل أولئك له علاقة وثيقة وقوية بإبداعه، إذ يبدو أثرها واضحاً في أعماله الأدبية. وقد ارتبطت نشأة هذا النقد بظهور المدرسة التحليلية في علم النفس ممثلة بأركانها الثلاثة: (سيجموند فرويد) (Sigmund- Freud)، و(كارل يونج) (Carl- Jung)، و(إلفرد إدلر) (Alfred-Adler)، ويكاد هؤلاء جميعاً يتفقون على أن الإدراك الإنساني ينقسم إلى قسمين، هما: الشعور، واللاشعور[1]، وإن كانت الزوايا الموصلة إلى هذه النتيجة تبدو مختلفة.

فيركز (فرويد) على (الجنس) بوصفه مفتاحاً لفك لغز الشخصية الإنسانية، وهو المفتاح الوحيد في نظره، فالكبت الجنسي هو سبب الإبداع، وينطلق في تشخيص ما ينتاب الإنسان من عقد نفسية وأمراض، فالمبدع مصاب بالعصاب[2]، ويفسر كل ذلك على ضوء الكبت، والحرمان الجنسي في اللاشعور الفردي[3]، فيستخدم مصطلحات، منها: الحلم، والوعي، واللاوعي، والنرجسية، وعقدة أوديب، وألكترا، وغيرها من مصطلحات لدراسة أدب الفنان[4].

ويخالف (كارل يونج) أستاذه (فرويد) فيما يتعلق بـ(اللاشعور الفردي)، فلم يتوقف عند (اللاشعور الفردي)، وإنما أوجده في (اللاشعور الجمعي)، ويرى أنه يعود بالإنسان

---

1 – إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص 27– 49.

2 – ايغلتون، تيري، **نظرية الأدب**، ت: ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2006م، ص244.

3 – نويل، جان بيلمان، **التحليل النفسي والأدب**، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م)، 1997م، ص 14–16.

4 – كابانس، جان لوى، **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**، ت: فهد عكام، دار الفكر، ط1، دمشق، 1402هـ/ 1982م، ص22–50.

إلى عصور سحيقة في التاريخ، حيث يفسر سلوك الفرد في ضوء هذا اللاشعور[1]، فهما متفقان على أن الكبت الجنسي هو دافع الإبداع، والمستقر في (اللاشعور الفردي) عند (فرويد) والجمعي عند (يونج).

أما (إدلر) فهو الآخر من تلاميذ (فرويد)، فقد حاول الربط بين الأحلام والرموز الأدبية بشكل بارز، ورأى أن نبوغ الفنان، وإبداعه يعود إلى شعوره بالنقص الذاتي للكائن البشري؛ فالإنسان – من وجهة نظره- يولد كائناً ضعيفاً، وعاجزاً، وذا نقائص، ومن خلال إبداعه يعوض هذا النقص[2].

والحقيقة أن النقد النفسي لم يقف عند نظريات (فرويد) وتلاميذه، بل تطورت تطبيقاته، فلم يتوقف عند (اللاوعي) الفردي والجماعي، وإنما امتد إلى (البنيوي النفسي)، ثم أخذت تدخل عناصر جديدة تهتم بالقارئ، الذي صار في نظريات (التلقي) يشكل الأهم في الإبداع الأدبي[3].

وأغلب الدراسات النقدية النفسية على اختلافها وتطورها ظلت تسخر كل شيء في الوصول إلى نفسية الأديب، فأولت نفسيته كل الاهتمام[4].

وتقترب حركة الدراسات النقدية حول شعر القصيبي من النقد (النفسي)، بيد أنها لم تأخذ بأغلب مصطلحاته التي أورثها (فرويد) وتلاميذه للنقد الأدبي، كعقدة (أوديب)، و(إلكترا) و(النرجسية)، وغيرها من المصطلحات والمفاهيم، فأخذ النقاد ما يناسبهم،

---

1 – نصرت، عبد الرحمن، **في النقد الأدبي الحديث**، ص 188-186.

2 – قطوس، بسام، **دليل النظرية النقدية المعاصرة**، ص 54.

3 – فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، ص79-80.

4 – للاستزادة، ينظر: على سبيل المثال، سويف، مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، دار المعارف، ط4، مصر، 1981م؛ وينظر: أبو الرضا، سعد، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: أصوله وقضاياه**، مكتبة المعارف، ط1، الرياض، 1981م.

وتركوا كثيراً من مبادئه ومصطلحاته، ولكنهم ركزوا على ما يساعدهم في فهم نفسية القصيبي، وكان أوضح مسلك سلكوه، هو الاعتماد بشكل - شبه- رئيس على كتب القصيبي التي تحدث فيها عن سيرته الذاتية، أي أنها كانت بمثابة وسيلة لفهم أعماله الأدبية. وسأتناول في هذا الفصل أبرز النماذج من الدراسات التي تمثل هذا النوع من النقد، وهي:

أولاً: جوانب نفسية في دراسة علوي الهاشمي.

ثانياً: المرأة في دراسة عثمان ربيع.

ثالثاً: الحزن في دراسة هدى الفايز.

رابعاً: صوت الذات في دراسة أحمد الزهراني.

أولاً: جوانب نفسية في دراسة علوي الهاشمي:

إن من الدراسات التي تناولت الأثر النفسي في شعر القصيبي، دراسة بعنوان: "ما قالته النخلة للبحر"[1]، ويتضح من عنوان الدراسة شموليتها للأدب (البحريني)، فلم تكن مختصة بشعر هذا الشاعر، لكنها كانت مرجعاً لبعض الدراسات النقدية التي تناولت المرأة، والحب، والوطن، والموت من الناحية النفسية في أدب القصيبي، وقد أدرج الهاشمي شعر القصيبي ضمن الأدب البحريني؛ لأن القصيبي عاش بدايات حياته في منطقة البحرين حتى تخرج من المرحلة الثانوية، ثم انتقل إلى مصر لدراسة (الليسانس)، والتي أصدر فيها أول دواوينه "أشعار من جزائر اللؤلؤ" الذي ضم مجموعة من القصائد التي كتبت ما بين وجوده في البحرين ومصر[2]، ولهذا أدرجه ضمن أدباء البحرين[3].

جاءت دراسة علوي الهاشمي لشعر القصيبي ضمن دراسته لأبرز القضايا والموضوعات في شعر البحرين المعاصر، التي أحالها إلى عوامل نفسية عند معالجته للنصوص في أغلب الأحيان.

---

[1] – الهاشمي، علوي، **ما قالته النخلة للبحر: دراسة فنية في شعر البحرين المعاصر 1925-1975م**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1994م، وأشار الباحث في آخر صفحة من هذا الكتاب إلى أن دراسته عبارة عن رسالة (ماجستير) نوقشت عام 3/11/ 1978م، كما أوضح أنه لم يذكر أصل هذه الدراسة في الطبعة الأولى لأسباب فنية! ولم يذكر الأسباب، ص 564.

[2] – ينظر: القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 15- 26، 45- 52.

[3] – تنازع بعض النقاد والدارسين من البحرين والسعودية، في فترة زمنية قد مضت، حول انتماء القصيبي وأدبه لمنطقة دون أخرى، ولعل وروده في هذه الدراسة يثبت هذا التنازع في ضمه لأدباء البحرين، كما أن ما ذكره الهاشمي – أيضاً- في دراسة لاحقة حول هذه القضية يثبت ذلك، لقد رد الهاشمي على بعض النقاد السعوديين بقوله: إن "القصيبي سعودي أباً عن جد"، لكن تكوينه الثقافي في بداياته كان في منطقة البحرين، ينظر: الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ضمن سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ع 52- 53، إبريل- مايو، 1998م، ص166- 171؛ وللاستزادة أيضاً، ينظر: سرحان، مكي محمد، **الدكتور غازي عبد الرحمن القصيبي: قطرة ندى بين السعودية والبحرين**، ضمن سلسلة أعلام الفكر البحريني(4)، مكتبة فخراوي، ط1، المنامة، 1417هـ/ 1997م.

تطرق علوي الهاشمي إلى ديوان "أبيات غزل" وديوان "أشعار من جزائر اللؤلؤ"، تحت عنوان: (القصيبي بين الوصف والوجدان العميق)، فأشار إلى المرأة في شعر القصيبي وعلاقتها به، ووصف هذه العلاقة بأنها علاقة جامحة، ولم يكن الهاشمي في هذا الموضع مقنعاً لقارئه؛ وذلك لقصر معالجته وسرعتها، وانتقاله مباشرة إلى عنوان آخر، هو (القصيبي والحرمان من المرأة)[1].

وفي ما وراء هذا العنوان نجد بعض الأحكام التي لا يسهل قبولها، من ذلك رأيه في المرأة، يقول في ذلك: "إنها في جميع تجلياتها حالة نفسية قاهرة وعاطفة ملتهبة متأججة"[2]، ومن ذلك أيضاً قوله: "يصور حرمان الشاعر المرأة إلى جانب العاطفة اليائسة المكبوتة، جسداً رخيصاً مبتذلاً في بهرجه وجماله، لأنه غير مرتبط بعاطفة الشاعر، بل هو مرتبط بنزوته ورغباته الجنسية"[3]، ولا يجد الدارس نفسه ميالاً إلى هذه الأحكام، وإنما يجد نفسه ميالاً إلى أن شعر القصيبي في المرأة كان متفاوتاً بين الغزل العذري، والغزل الحسي[4]، والذي لا يعبر عن رغبة جنسية مكبوتة، أو رغبة جامحة كما ذكر الهاشمي. وقد مثل الهاشمي على ما قال بقصيدتي (لعنة الليل)، و(ليلة)[5]، وخلص إلى أن هذه هي "حصيلة غازي القصيبي في الجانب الأكبر من تجربته مع المرأة"[6]. وبغض النظر عن اتفاق القارئ أو عدم اتفاقه معه، إلا أن وقفاته النقدية – غالباً– عابرة دون توقف، من خلال مقطوعات قصيرة لم تشبع بالتحليل، فطغت بذلك الانتقائية لنصوص مجتزأة.

---

1 – الهاشمي، علوي، **ما قالته النخلة للبحر**، ص 144–149.

2 – نفسه، ص 151.

3 – نفسه، ص151.

4 – من الدراسات التي رأت أن غزل القصيبي في المرأة غزل عذري: ينظر ما ذكرناه في الفصل الثاني (النقد الاجتماعي) من الباب الأول لهذه الدراسة في دراسة: (صلاح مصيلحي).

5 – الهاشمي، علوي، **ما قالته النخلة للبحر**، ص 150– 151؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 70، 77.

6 – الهاشمي، علوي، **ما قالته النخلة للبحر**، 151.

وألمح علوي الهاشمي بعد ذلك، إلى أن الحرمان هو المفتاح الرئيسي في تجربة القصيبي مع المرأة، وهو نوع من الانعكاس لوضع المرأة الاجتماعي بعدم التكيف معها، كنتيجة للظروف الاجتماعية التي يصارعها نفسياً بشعور الغربة والوحدة، ولهذا عالج موضوع المرأة في إطاره النفسي وكحالة ارتداد من الواقع الاجتماعي، الذي انعكس على نفسيته وعاطفته[1]، وهو بذلك يربط بين واقع القصيبي وردة فعله النفسية إزاء المرأة التي تحكمها الظروف الاجتماعية، وإن كان في بداية حديثه قد جزم بأن الحرمان هو المفتاح الرئيسي لدراسة شعره في المرأة.

في موضع آخر، تحدث علوي الهاشمي عن المرأة الحبيبة بوصفها وطناً، واستشهد بمقطع للقصيبي وسع فيه دائرة الحب كعاطفة خاصة نحو الحبيبة، ورأى أن هذه العلاقة تعتمد على أسلوب التداعي بين الحبيبة المرأة/ والحبيبة الوطن، مع إبداء ملاحظة نقدية على أسلوب الشاعر أو طريقته، وهي "اتكاءاتها الساذجة على أدوات لغوية واضحة كحروف الجر"[2]، والمقطع هو:

حُبُّنَا يَهْمِسُ فِي ثَغْرِكِ لَحْنَاً

مِنْ ذُرَى فَيْرُوزَ... مِنْ شَوْقِ بَنِي الأَرْض

إِلَى العَدْلِ... مِنَ البِيْدِ الَّتِي تَحْلُمُ بِالْخُضْرَةِ...

مِنْ جَرْحِ بِلَادِي[3].

ولا أرى سذاجة فيما ذكره من تكرار حروف الجر في النص؛ إذ إن ظاهرة التكرار ليست حشواً، أو لا معنى لها في النص، وإنما أضفت على النص معنى الامتداد

---

1 – الهاشمي، علوي، **ما قالته النخلة للبحر**، ص 153-158.

2 – نفسه، ص 222،

3 – نفسه، ص 222؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 328.

ولا محدودية الحب المتجذر في طبائع الخلق، ولو تأمل الباحث بواطن تكرار حروف الجر في السياق الذي وردت فيه لربما لم ير فيها سذاجة؛ لأن من سمات الشعر الحديث ميول بعض الشعراء إلى تقنية التكرار بأنواعه المختلفة بما في ذلك تكرار الحروف في المقطع المستشهد به.

ولا تخلو دراسة علوي الهاشمي من البحث عن بعض القضايا، مثل: القومية العربية، وهموم الوطن، وقضايا أخرى في أشعاره، ولقد جاءت مقاربته لأشعاره من جهة تأثر القصيبي بالظروف العامة، والخاصة التي كانت تحيط بالشاعر، ووطنه على السواء[1]. كما دُرِسَ شعر القصيبي تحت عنوانات متفرقة من دراسته، منها: (الحزن والأمل)، والذي أظهر فيه العامل النفسي الخاص، بموقف القصيبي من الزمن، والموت، وأثرهما على نفسيته[2].

إن دراسة علوي الهاشمي للقصيبي لم تكن إلا جزءاً من دراسته الأعم لمجموعة من شعراء البحرين، ولكنها على الرغم من ذلك مثلت علامات واضحة وصريحة على هذا النوع من النقد، الأمر الذي يفسر أثرها في الدراسات التي تلتها كدراسة "الحزن في شعر غازي القصيبي"، ودراسة "التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي"، على نحو ما سنبينه.

---

1 - الهاشمي، علوي، **ما قالته النخلة للبحر**، ص 283-284، 297-298.

2 - نفسه، ص 428، 446-447.

وبعد، يمكن القول: إن دراسة علوي الهاشمي[1] كانت من الدراسات المبكرة لشعر القصيبي من خلال دواوينه الأولى من الناحية النفسية، ولا سيما المرأة، وحب الوطن، والموقف من الزمن، والموت، فكانت أفكاره مبثوثة في كتابه، ولم تأت بشكل مركز، إذ لم تستوف الموضوعات أو القضايا المطروحة بالدرس والتحليل.

[1] – تجدر الإشارة هنا، إلى عدم قبول القصيبي للنقد من بعض النقاد، ومن بينهم (الهاشمي) ودراسته هذه، فقد صرح بذلك أكثر من مرة معبراً عن عدم رضاه بنقد (الهاشمي) لشعره، ينظر: القصيبي، غازي، سيرة شعرية، ص162.

ثانياً: المرأة في دراسة عثمان ربيع:

ظهرت هذه الدراسة في عقد التسعينيات بعنوان: "أوراق عن القصيبي وحــواء"، لعثمان ربيع[1]، ويتضح من العنوان أن الدراسة مختصة بشعر القصيبي وعلاقته بالمرأة، إذ قُسِّمت إلى "موضوعات متفرقة تدرس اتجاه الشاعر النفسي ونظرته الشعرية من خلال الموقف الشعوري؛ حيث إن أكثر الناس يخلط بين النظرة الواقعية في حياتنا، وبين النظرة الشعرية المسقطة من خلال نفسية الشاعر ووجدانه، بل إن الأغلب يخلط بينها خلطاً يحدو به إلى الخطأ في تحليل بعض التصرفات الواقعية لدى الشاعر"[2].

إذن، حاول ربيع أن يدرس اتجاه الشاعر النفسي، ونظرته إلى شعره مــن خــلال موقفه الشعوري، محذراً أو مفرقاً بين النظرة الواقعية فــي الحيــاة، والنظــرة الــشعرية المسقطة من خلال نفسية الشاعر ووجدانه، وهو بذلك يعمد إلى نقد نفسي صرف، يرصــد رؤية الشاعر النفسية من خلال النص.

وجاءت دراسته في عناوين متفرقة، وهي: أسطورة الحب الكبير، ونظريــة فــي الجمال، و الشاعر والتفاؤل، ورؤية حول تدرج التفاؤل، وبين محطتين، وفتيات وألوان.

قدم ربيع نصوصاً شعرية تدل على أهمية حضور المرأة في شعر القصيبي، ومثل لها بقصيدة (حبك)[3]، واستشهد بكلام مقتبس من كتاب القصيبي "سيرة شعرية" أخذ منــه موت أمه في صغره، وهو بهذا يلمح إلى حالة الفقد المبكرة من عمر الشاعر، ففسر العمل

---

1 – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، (د.ن)، (د.م)، (د.ت)؛ تعذرت معلومات النشر كاملة لهذا الكتاب، إلا أنني اعتمدت على رسالة خطية من المؤلف على صفحة العنوان، يقول: "بسم الله الرحمن الرحيم، مع التقدير لسعادة عميد المكتبات بجامعة الملك سعود، آملاً أن ينال ولو بعض رضــاه، أخــوكم عثمان الغامدي". ثم وقع، ودون التاريخ 1414/9/17هــ، أي ما يقارب 1994/2/28م.

2 – نفسه، ص 16.

3 – نفسه، ص 21؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 594.

الأدبي في ضوء سيرة صاحبه، كما هو الحال عند أصحاب النقد النفسي. ونبه إلى دور المرأة في شعره[1] التي تجاوزته في مواضع عدة أشرت إليها سابقاً.

وقد حاول ربيع تحليل بعض النصوص من الناحية النفسية، ومن ذلك قوله: "إن هذا الجوع النفسي تجاه الأم تربى في نفسية الشاعر وكبر معه فاختفى وبدأ يظهر في قصائده...، إنك عندما تقرأ قصائده تلاحظ ذلك الجوع جلياً في قصائده، تلاحظ وكأنه لم يوفق في حبه أبداً"[2].

ومن التحليلات التي ترتبط بهذا التفسير النفسي لشعر القصيبي، قوله: "إذن فخروج المرأة وبروزها في معظم قصائده يفسر لنا احتياجه إلى أمه منذ طفولته المبكرة، فجعل يتخيل الأرض امرأة والشجرة امرأة"[3]. ومنه – أيضاً– تعليقه على نص (يا صحراء)[4] "إنني أرى الشاعر كالصائم الذي يتناول (سحوره) محاولاً الإكثار من الطعام والشراب ليستعد لجوع وعطش اليوم القادم، وفي نفس الوقت عندما يأتي وقت [الإفطار] ليعوض ويُشبع ذلك الجوع والعطش اللذين أنهكاه"[5]. ويبدو أن الباحث بنى تحليلاته السابقة على ما في سيرة القصيبي وخصوصاً موت أمه بعد ولادته.

التفت ربيع إلى (نظرية الجمال) في دراسته، وحاول أن يقدم للقارئ نظرة القصيبي إلى الجمال كما يجليها شعره، فأجاد في حسن الاستشهاد والاختيار، وتفرد في هذا الجانب عن غيره من النقاد، وهو تفرد ينم عن وقفات تأملية في أعمال القصيبي الشعرية.

---

[1] – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، ص 22.

[2] – نفسه، ص 24-25.

[3] – نفسه، ص 26-27.

[4] – نفسه، ص 28؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 261.

[5] – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، ص28-29.

ومن ذلك، إشارته إلى الجمال في رؤية الشاعر للمرأة، عندما قال: يرى "علماء النفس إن الإحساس عملية انعكاسية شعورية إدراكية، ومن المؤكد أن بين كل فرد وآخر فروقاً فردية في كل شيء بعينه...، وهذا كله يرجع إلى نفسياتنا...، فقد حدد الشاعر غازي القصيبي رؤيتنا للجمال بأنها رؤية محددة... رؤية قاصرة لا تتجاوز أن تكون مسلطة على المرأة وحسب، فالمرأة هي التي تمثل الجمال لدينا وهي رمزه"[1]، وأورد أمثلة شعرية على ذلك، منها قول القصيبي:

تَــروْنَ الجَمَــالَ احْمِــرَارَ الخُــدُوْدِ وَسِــحْرَ الْمَرَاشِــفِ مِــنْ غَانِيَــهْ[2]

ومثل على ذلك أيضاً، بمقطع من قصيدة (قفي)[3]، والتي تبين رؤية القصيبي للجمال، والملاحظ أن النصوص التي أوردها للشاعر تمثل نموذجاً من نماذج الشعر الرومانسي الذي يميل فيه الشعراء إلى التأمل، ووصف الطبيعة والتغني بها، كما هو الحال عند (أبي القاسم الشابي)، و(إيليا أبو ماضي)، وغيرهما من الشعراء[4].

رأى ربيع في معرض دراسته أن القصيبي شاعر متفائل، فاعتمد على كتابه "سيرة شعرية"، وأخذ منه بعض الأفكار، مفادها أنه شاعر رومانسي، ومفرط في الحساسية، ومطارد بالأحزان والآلام[5]. وأورد بعض الأمثلة التي تعكس جانب التفاؤل المجبول بالحزن والألم عند القصيبي، منها استشهاده بمقطع من قصيدة (يا قلب)، يقول القصيبي:

فَــدَيْتُكَ يَــا قَلْــبُ... لَــنْ تُــسْتَبَاحَ وَلَــنْ تُرتَمَــى فَــي التُّــرَابِ مُــذَالَا

---

[1] – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، ص 33– 34.

[2] – نفسه ، ص 34؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 36.

[3] – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، ص 38؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 623.

[4] – للاستزادة حول هذا الجانب، ينظر: على سبيل المثال، الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر**، ت: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2001م، ص 169، 371–498.

[5] – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، ص 48.

سَتَــــصِمُدُ يَـــا قَلْـــبُ لِلْعَاصِــــفَاتِ وَتُوسِـــــعُهَا ثَـــــورَةً وَنِزَالَـــــا[1]

وتشكو بعض معالجات هذه الدراسة من طغيان اللغة الشارحة، التي لا تتعامل مع النص، ولا مع معطياته الخارجية، ولا تتجاوز – أحياناً– نثر الكلمات الشعرية، ومنه "ولا تقولي كبرنا ولا تحفلي بتلك الشعرات البيض التي تغزو ليل الرأس، فالشيب ليس في هذه الألوان الزائفة، والكبر ليس في تقدم العمر وعدد السنين...، الكبر أن يسقط الإنسان"[2].

قدم ربيع بعد ذلك رؤيته حول تدرج التفاؤل في شعر القصيبي، وأرى أن هذه الرؤية قد شكلت أنجع المواطن في دراسته؛ وهذا لم يكن حكماً انطباعيا، أو مسبقاً، إن له ما يسوغه عند قراءة ما يحتويه؛ حيث تتبع قصائد التفاؤل في دواوين القصيبي، فلاحظ أن طبيعة التفاؤل كانت جامحة وقوية وترفض الخضوع واليأس، ولكن هذا التفاؤل بدأ يضعف مع تقدم العمر عند القصيبي[3].

كما قدم ربيع تفسيرات لهذا التفاؤل مرتبطة بسيرة الشاعر وحالته النفسية، إذ رأى أن الشاعر في أول دواوينه، وهو "أشعار من جزائر اللؤلؤ"، كان متفائلاً، وعزا ذلك إلى صغر سنه عندما كان في (العشرينيات) من عمره، وهي مرحلة تتسم بالطموح، والتطلع للمستقبل، وفي الديوان الثاني "قطرات من ظمأ" رأى أن التفاؤل بدأ ينحسر بمستوى ملحوظ عن سابقه، لكنه يرى أن التفاؤل قد عاد في ديوان "معركة بلا راية"، وعلل ذلك من خلال مسيرة القصيبي؛ لأنه بدأ حياته العملية[4]، وهكذا ظل يرصد مدى تذبذب قصائد التفاؤل في الدواوين المتبقية، وكان حرياً به أن يقدم إحصائية تقوم على حصر هذه القصائد في

1 – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، ص 53؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 141.

2 – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، ص 58.

3 – نفسه، ص62.

4 – نفسه، ص 62– 68.

مجموع دواوينه، ولكنه بدلاً من ذلك اتكأ على كتاب القصيبي "سيرة شعرية"، وعلى التسلسل الزمني في إصدار دواوينه الشعرية، وربطها بحالات الشاعر النفسية.

أقام ربيع في دراسته مقارنة بين قصيدتين للقصيبي نفسه[1]، هما قصيدة (جزائر اللؤلؤ)، وقصيدة (أغنية للبحرين)، وقد عقد مقارناته بين هاتين القصيدتين من جهتي: الزمان، والمكان، فالقصيدة الأولى تمثل حالة رحيل من البحرين في سن مبكرة، أما القصيدة الثانية فهي تمثل حالة العودة للمكان/ للبحرين الذي عاد إليه – وهو سفير– في سن متأخرة، ثم تجاوز ذلك إلى المقارنة بين القصيدتين، وما بينهما من غربة واغتراب، وشباب، وكهولة، وذكريات وتذكر، مبدياً اختلاف حالة الشاعر النفسية في الأولى عنها في الثانية[2].

وبعد أن تعرضنا لما في دراسة ربيع، يمكن أن نجمل بعض الملاحظات عليها، ومنها:

اهتم ربيع بجانب المرأة في شعر القصيبي بوصفها موضوعاً لدراسته، فحاول أن يبين جوانب من عشقه لهذه المرأة وأثرها على نفسيته، فعاد إلى سيرة القصيبي الشخصية، واعتمد على بعض ما أورده القصيبي فيها، ومنها موت أمه، وحاول أن يبين نظرته للجمال من خلال المرأة.

كما قدم ربيع في بعض المواضع ملاحظات نقدية جديرة بالذكر، مثل: رصده تذبذبات التفاؤل في قصائد القصيبي، ومقارنته بين قصيدتين للقصيبي نفسه من ناحيتين:

---

1 – ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، ص 70– 80.

2 – تجدر الإشارة إلى أن هناك دراسة موازنة بين قصيدتين للقصيبي، وعبد الوهاب أبو زنادة، فدرس الباحث رثاءهما للمكان في القصيدتين وأثره من الناحية النفسية عندهما، فالأولى ترثي شاطئ (البحرين)، والثانية ترثي ساحل (جدة)، ينظر: الجاسم، جاسم محمد، **اغتيال الأماكن القديمة بين بكاء (القصيبي) ومرافعة (أبو زنادة)**، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 1423هـ/ 2002م.

زمان ومكان نظم القصيدتين، ثم ما اشتملت عليه القصيدتان من موضوعات بينهمـــا فـــي دراسته.

ويؤخذ على دراسة الباحث –أحياناً– كثرة نقوله عن كتاب "سيرة شعرية" للقصيبي، وترخصه في توثيق النصوص الشعرية، وشح مراجع النقد النفسي، الأمر الذي يخالف ما كان قد وعد به قارئه في بداية حديثه عنه.

ثالثاً: الحزن في دراسة هدى الفايز:

أسلفت أن الباحثة هدى الفايز قد اتبعت وفق ما تقوله في صدد دراستها "الحزن في شعر غازي القصيبي" المنهج التكاملي، ما يعني بالضرورة استفادتها من كل أنواع النقد: التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والجمالي، وإذا كنت قد توقفت عند النقد التاريخي في دراسة هدى الفايز من قبل، فإن دراستي تعود إلى هدى الفايز من جديد، لتتوقف عند النقد النفسي في الدراسة ذاتها "الحزن في شعر غازي القصيبي"، والعودة هنا، لا لشيء، إلا لأن ما تقوله الدراسة في النقد النفسي عن شعر القصيبي، مما لا يمكن للدارس المعاصر أن يتجاهله. وموئل هذا النقد الباب الثاني من الدراسة المذكورة

جاء الباب الثاني بعنوان: (اتجاهات الحزن ومظاهره في شعر القصيبي)[1] في قرابة المائة وخمس وستين صفحة، ورتبته في ثلاثة فصول، وهي، الأول: شعر الحزن الذاتي ومظاهره، والثاني: شعر الحزن الاجتماعي ومظاهره، والثالث: شعر الحزن العربي والإسلامي ومظاهره.

أوضحت هدى الفايز في مدخل الباب الثاني أن تعدد مظاهر الذاتية في الشعر عائد إلى تعدد دوافعها، ومن هذه المظاهر الحزن، الذي يصعب حصره بشكل دقيق في شعر القصيبي، فرأت أن يكون هدفها ليس حصر الموضوعات الذاتية ومعانيها العامة، ولكنها حاولت أن تخلص إلى أبرز مظاهر الحزن الذاتي عنده[2] في فصول هذا الباب.

عادت الباحثة إلى نتيجة توصلت إليها في بابها الأول[3]، وهي أن القصيبي قد فشل في تجاربه مع حواء، وأخفق في كثير من علاقاته معها، فكان لها الأثر الكبير على

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 70– 235.

2 – نفسه، ص 73.

3 – ينظر: ما ذكرناه في الفصل الأول تحت عنوان: (بواعث الحزن في دراسة هدى الفايز) من هذه الدراسة.

نفسيته، فعاني من الحرمان وفراغ الروح[1]، واستدلت بقصائد كتبها في العشرينيات من عمره، أي في وقت شبابه.

ترى هدى الفايز أن للقصيبي تجارب مع المرأة ذاق من خلالها طعم الحب وانكساراته، ورأت أن "انهيار تجربة حب واحدة كفيلٌ بملء نفسه بشعور الحرمان، فقد لازمه اهتمام كبير بالمرأة منذ أول حياته، حتى أواخرها"[2]، وهذا الرأي - رغم تعميمه- لا يتوافق مع بعض الآراء النقدية التي تعد المرأة ملاذاً عند القصيبي من ملمات الحياة[3].

عادت هدى الفايز إلى سيرة القصيبي، وأخذت منها وفاة أمه بعد ولادته، فرأت أنها قد شكلت بذرة الحرمان في شخصيته، وقد نمت هذه البذرة وترعرعت في ظل علاقته مع المرأة بقصد أو بدون قصد[4]، واستدلت على ذلك بنصين، أحدهما من قصيدة (وهم)، والآخر من قصيدة (اعترافات)[5]، وما ذهبت إليه الباحثة يشكل إحدى مقولات النقد النفسي التي تبحث عن خصوصية الأدباء ومسيرتهم الشخصية لتفسير أشعارهم وفهمها[6].

وقد توصلت هدى الفايز إلى أن أحد الأسباب الرئيسية في شعور القصيبي بالحرمان بأشكاله المتعددة، هو بعده عن المرأة الحبيبة، وعدم إشباع رغباته منها، وذلك

---

1 - الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص73- 75.

2 - نفسه، ص 76.

3 - ينظر: على سبيل المثال، اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص81- 135.

4 - الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 76.

5 - نفسه، ص 76- 77؛ وينظر: القصيبي غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 56، 214.

6 - للاستزادة في هذا الجانب، ينظر: على سبيل المثال لا الحصر، النويهي، محمد، **نفسية أبي نواس**، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1970م، والقصد من الإحالة هو: أن العودة لسيرة الشاعر منذ نعومة أظفاره تساعد على فهم شعره؛ فالنويهي يذهب إلى أن تدليل أم أبي نواس له في طفولته، ثم زواجها من غير أبيه بعد وفاته؛ أدى لحالة من الانحراف والشذوذ والانتقام عند أبي نواس، وتذهب الباحثة إلى أن فقد القصيبي لأمه؛ أدى إلى حالة من الحرمان عنده.

بسبب علاقاته المتوترة معها، وترى أن هذا الشعور قد رافقه منذ بدايات حياته، لهذا تجده لا يكف عن الحديث عنها[1].

فرقت هدى الفايز بين (الشعور بالحرمان)، و(الشعور بالظمأ والجدب) في شعر القصيبي، لقد رأت أن الأول هو فراغ الروح من وجود شريك لها، أما الثاني فهو الإحساس باحتراق المشاعر الرطبة الندية [2].

وطرحت الباحثة بعد ذلك، تساؤلات عن الشعور القاتل في شعر القصيبي، هل هو أصيل في نفسه ومستمر، أم أنه شعور مؤقت، وما هي أسبابه؟[3]، وحاولت تلمس بعض من الإجابات عنها. حيث عادت إلى سيرة القصيبي لتجيب عن هذه التساؤلات، فوجدت أن أغلب "القصائد التي تحمل شعور الجفاف والظمأ قد كُتب أكثرها تحديداً في مرحلة وجود القصيبي في السعودية"[4]، وبدأت تستدل على زمن كتابة القصائد، ومكان وجود الشاعر، وتربط بين زمن الكتابة، ومكانها، وتربط ذلك كله بهذا الشعور القاتل في شعره، وكذلك فقد استدلت ببعض ما كتبه القصيبي عام 1966م، في بداية حياته، وفسرت أن إقامته في السعودية، كانت السبب في ظهور الظمأ في قصائده بعد مضي عام واحد من وجوده، أي سنة 1967م، فترى أنه تأثر بالصحراء وامتدت إلى نفسه وصار يعايش طبعها البائس[5].

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، الحزن في شعر غازي القصيبي، ص 83.

2 – نفسه، ص 85.

3 – نفسه، ص 86.

4 – نفسه، ص 86.

5 – نفسه، ص 86-88.

وقريب من هذا ما تذهب إليه في تعليقها على قصيدة (ظمأ)[1]، تقول: "وفي هذه المرحلة التي قرن روحه فيها بالصحراء، ونسبها إلى نفسه حينما قال: (أنا مثل صحرائي)، وفي العام 1967م نفسه كتب القصيبي قصيدة بعنوان (ظمأ)...، ولكنه في هذه المرة حمل نقمةً كبيرة على هذه الصحراء التي أصابته بذلك الظمأ القاتل... فصبّ جام غضبه عليها، وانتهت مرحلة عشق الصحراء إلى غير عودة، وتبين أنها ليست أمه، وليست صاحبته، أو حتى قرينةً له، بل هي شيء آخر ليس إلا جزءاً من الجحيم"[2]، وإن كان تأثر الشاعر بطبيعة البيئة التي ينتمي إليها أمراً وارداً عند بعض الشعراء، ولكن أن تكون صورة المكان الذي ينتمي إليه الشاعر متمثلة في صورة الأم أو الحبيبة أو القرين، فهذا أمر فيه قبول ورد.

وتلاحظ هدى الفايز بعد ذلك، أن الظمأ واللهيب اللذين يعاني منهما القصيبي جديدان على نفسيته، وقد أنتجتهما هذه المرحلة – أي أواخر الستينيات–، وأن ذلك ما تقوله الباحثة في تعقيبها على المقطع الذي يقول فيه القصيبي من قصيدة (ظمأ):

قَالَتْ "تَمَهَّلْ ! فَهَذِي قِرْبَةُ المَاءِ"
أَوَّاهُ حَسْنَائِي
عُودِي...فَمَاؤُكِ لا يَرْوِي صَبَابَتِي
أَخْشَى يَجِفُّ إِذَا مَا ذَاقَ مَأْسَاتِي[3].

تقول معلقة على هذا المقطع: "فلا الماء يروي ولا المرأة تسقي... إنه ظمأ مستعصٍ..ظمأ قاتل"[4]. ويبدو لي أن دلالة الماء في النص مرتبطة بالمرأة التي تمثل دور

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، 88؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 497.

2 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 89.

3 – نفسه، ص 90؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 500.

4 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 90.

العطاء والمنقذ لبقاء الشاعر، لكن نفسه السلبية ترفض ذلك العطاء/ الماء من المرأة؛ لما يعتريها من فقد واستلاب، فإنها مهما أعطيت لا تقبل، ولعل ما فقده لا يساويه شيء حتى حياته/ الماء.

رأت هدى الفايز في موضع آخر، أن حالة الشعور الحادة بمرور الزمن عند القصيبي توجد عند غيره من الشعراء الذين تحسروا على ضياع الشباب، فأحسوا بحدة الزمن كلما تقدم بهم العمر، وهذا بدوره قد تسبب في خلق أزمة نفسية لدى الشاعر[1].

وانطلقت هدى الفايز في هذا الجانب من أسئلة طرحتها عن نظرة القصيبي إلى الزمن بحساسية، واستأنست برأي الهاشمي الذي يرى أن إحساسه الحاد بمرور الزمن هو الخوف من الموت[2]، لكنها خالفت هذا الرأي حينما ذكرت "أن شدة إحساس الشاعر القصيبي بمرور الزمن، والحزن العميق الذي يظهر في تناوله لموضوع انحدار العمر، إنما هو قرين تهيُّب الشاعر من المُصاحبات الشنيعة لهذا الانحدار، وأقصد من هذا أن الشاعر متخوِّف من مرحلةٍ تتلاشى فيها الرغبة في الحياة، وتكون محاولة الاستمتاع بمغرياتها شيئاً أشبه ما يكون بالمستحيل"[3]، فهي تجعل حساسية القصيبي من الزمن مردها إلى عامل العمر، الذي كلما تقدم فيه قلت لدية الرغبة والاستمتاع بكل ما في الحياة من ملذات وشهوات ورغبات، والهاشمي يرد حساسية القصيبي من الزمن إلى الخوف من الموت. وهذان التأويلان وإن اختلفا في كيفية التأويل، فإنهما اتفقا في جوهره، وهو جوهر يقوم على حساسية القصيبي المفرطة من الزمن.

وبيّنت هدى الفايز أثر الزمن في جسد القصيبي نفسه، إذ ترك عليه اثاراً واضحة للعيان، مثل الشيب، وبينت آثاره على نفسيته سلباً، واستدلت بنصوص وردت فيها لفظة

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 96.

2 – الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص 187.

3 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، 97– 98.

(الشيب) صراحةً، ولاحظت أن بعضاً من قصائده تدل على شيخوخةُ النفس عند الشاعر في وقت مبكر من عمره، وقد أظهرت الباحثة براعتها في استحضار النصوص، أو تخيرها، وفي تحليل بعضها، من ذلك اختيارها هذا المقطع:

مَاذَا أُرجِي مِنْ عُهُودِ الهَوَى　　وَالنَّبْعُ قَدْ أَوْشَكَ أَنْ يَنْضِبَا
يَا أُنْتِ! لَا تَسْتَغْرِبِي مِنْ فَتَى　　تُثْقِلُهُ أَيَّامُهُ فِي الصِّبَا
فَالشَّعَرَاتُ السُّوْدِ فِي مَفْرِقِي　　تَحْجُبُ عَنْكِ الخَافِقَ الأشْيَبَا
وَالشَّمْسُ فِي الأُفْقِ... وَلَكِنَّنِي　　أَلْمَحُ خَلْفَ المَشْرِقِ... المَغْرِبَا[1]

تعلق على المقطع، بقولها: "فهذه القصيدة كتبها وهو مازال في التاسعة عشرة من عمره، وتكررت فيها كثيراً كلمة (صغيرتي) مخاطباً فيها حبيبته، وهو مازال شاباً ذا شَعرٍ أسود إلا أنه كان يحسّ بأن تحت هذا السواد شيباً لا يراه إلا هو، فشيخوخة النفس شيءٌ كان يلازم الشاعر منذ زمن بعيد فكيف هي الحال حينما شاب الشاعر حقاً ؟!"[2].

تعددت وقفات هدى الفايز عند أثر الزمن في شعر القصيبي، فقسمت قصائده، وهي مرايا تجاربه، إلى مراحل زمنية، وهي: تجربة الأربعين، وتجربة الخمسين، وتجربة الستين. ورأت أن كل مرحلة لها طبيعتها التي تختلف عن طبيعة غيرها[3]. ففي تجربة مرحلة الأربعين لاحظت أن "شعوره الحاد بمرور الزمن قد تزامن مع شعور قوي بتغيّرات جذريّة في نفسيّته، وتحولات كبيرة في مشاعره"[4] كشعوره بحالة الإفلاس المعنوي، وبالحزن، وبذهاب براءة الطفولة، وبعودته إلى البحرين كهلاً بعد أن تركها يافعاً[5]، وغيرها من خصوصية (تجربة الأربعين).

---

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 101؛ وينظر: القصيبي، **غازي، المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 110.

[2] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 101.

[3] – نفسه، ص 108.

[4] – نفسه، ص 109.

[5] – نفسه، ص 110– 114.

كما رأت أن تجربة الخمسين، قد تراجعت فيها حدة فزع النفس من مرحلة الكهولة عما كانت عليه في سن الأربعين، وفي هذه المرحلة "رافق شعورَه الحاد بمرور الزمن الشعورُ باحتمال ابتعاد المرأة عنه، أو ابتعاده هو عنها جبريًا كلما تقدم في العمر"[1].

وهي هنا، تتقاطع في هذا الرأي مع رأي القصيبي – إلى حد ما- في حديثه عن تجربة هذه المرحلة، عندما تحدث عن ديوان "عقد من الحجارة"، فقال: "وهاجس العمر، وهو الهاجس الذي يعرف كل قرائي أنه لم يفارقني قط، بلغ ذروته في هذا الديوان مع قصيدة "خمسون". مع انتهاء عقد الأربعين، ذهب ذلك الشعور الصاخب العنيف بتطاير الشباب، ليحل محله شعور أهدأ، أكثر تأقلماً مع الواقع، وإن لم يكن بالضرورة أقل شجناً"[2].

وقفت هدى الفايز عند أمور تتعلق بالناحية النفسية، ومنها شعور القصيبي بقوة المعاناة، وازدواج شخصيته ما بين المرح والحزن، والتي سبق أن أشار إليها أكثر من شخص يعرفه، وهو من ذكر ذلك بنفسه في كتابه "سيرة شعرية "[3]، وترى أن ما عرف عن شخصية القصيبي في حياته ما هو "إلا ادعاء والحقيقة أنه لا يحمل الابتهاج والفرح في حياته" [4]، وفسرت شعوره بالمعاناة بأنه عائد إلى عدة أمور منها: شعوره بأن علاقته مع الحياة دائماً في توتر، وأن حربه مع الحياة ستؤول إلى هزيمة، وربما يرجع شعوره بالمعاناة إلى إحساسه بشدة مآسي الآخرين، وإلى شعوره بالتشرد والضياع، وربما تكون المعاناة قوة تلاحقه[5].

---

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 115- 116.

[2] – القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 294.

[3] – نفسه، ص 46.

[4] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 127.

[5] – نفسه، ص 30- 142.

واستوقف هدى الفايز ميل القصيبي إلى التأمل[1] في شعره، ورأت أن التفكير والتأمل في نواميس الحياة كثيراً ما يقود إلى الشعور الحاد بالحزن والألم. لذا ترى أن شعر القصيبي يحمل أبعاداً تأملية، وقد دار هذا التأمل حول الحياة، وحول الإنسان، ووجوده، وغايته، وعبثية جهوده؛ نتيجة إحساسه باستواء قيمة الأشياء لديه في نهاية الأمر، وقد أرجعت الباحثة هذا التأمل في شعر القصيبي إلى جملة من الأسباب، يتضمنها قولها: أن "يكون تأمل القصيبي راجعاً إلى تأثره بالآداب الغربية، أو إلى شعوره بالاضطراب النفسي والقلق الروحي، أو وقوعه حائراً بين التكيّف وعدمه مع المعطيات الحضارية من ناحية، والمعتقدات الدينية من ناحية أخرى، وإن شئت فقل قد يرجع إلى ذلك كله جملةً واحدة"[2].

أما الحزن الاجتماعي[3] في شعر القصيبي، فقد كانت له أسبابه، وكان من بينها ما كان يلقاه من أعدائه، وكان من بينها – أيضاً– ما كان يلاحظه من أدواء اجتماعية. فهذه الأسباب بلغة الباحثة: "نتيجة ارتباطات اجتماعية معينة، وهذا ما أعنيه بالحزن الاجتماعي"[4].

وتلمح هدى الفايز مقولة (الانعكاس) الاجتماعية التي انعكست على نفسية القصيبي، ولهذا تقسم الأحداث التي أثرت على نفسيته إلى قسمين، أولهما: موت كثير من أقربائه وأصدقائه، ولهذا برز شعر الرثاء في قصائده، أما ثانيهما: فتأثير علاقاته الاجتماعية الواسعة؛ حيث عاش في عدة دول، وتقلد كثيراً من المناصب، فكان لها الأثر

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 143-149.

[2] – نفسه، ص 150.

[3] – نفسه، ص 153-196.

[4] – نفسه، ص 153.

على نفسيته سلباً أو إيجاباً، وترى أن هذه العلاقات قد انعكست على نفسيته "فخلقت فيها كثيراً من الأحزان"[1].

تناولت هدى الفايز، بعد ذلك، (شعر الحزن العربي و الإسلامي ومظاهره)[2] في شعر القصيبي، وتطرقت فيه إلى مجموعة من أنواع الحزن عنده، منها: الحزن الساخر، والحزن المتحسر الباكي، والحزن الجريء الناقد، والحزن الثائر المجدد، والحزن العاجز اليائس، والحزن المبشر بالأمل.

وليست هذه الموضوعات المطروقة في هذا الفصل جديدة كل الجدة؛ لقد سبق أن أشرت إليها في الدراسات التي تقدمت عليها، مثل: كتاب القصيبي "سيرة شعرية"، أو دراسة "الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي" اللتين اختصتا في كثير من جوانبهما بالقضايا الوطنية، والعربية، والإسلامية، في شعره، كل ما في الأمر أن الباحثة ناقشتها على أنها من الأسباب الخارجية التي أدت إلى حزن الشاعر جراء ما يحيط به من أحداث متعددة ومختلفة.

في ضوء ما عرضناه للباحثة هدى الفايز، فقد كانت تبحث عن ظاهرة الحزن، والأسباب التي أدت إلى ظهوره، من خلال استنادها إلى ما كتبه القصيبي في سيرته، أو بعض العوامل الخارجية التي كانت سبباً في ولادة القصيدة من أحداث تعرض لها الشاعر، ومن خلال تركيزها على ردة فعله من هذه العوامل. حيث قدمت الباحثة مجموعة من الأسباب التي ترى أنها كانت السبب في حزن القصيبي، مثل موت أمه في صغره، وإخفاقه في تجاربه مع المرأة، وشعوره بالحرمان والظمأ، والخوف من تقدم الزمن، وأثر العلاقات الاجتماعية التي ارتدت على نفسيته، وهموم أمته العربية والإسلامية، وغيرها من الأسباب التي قدمتها للقارئ.

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 153.

2 – نفسه، ص 197-235.

وقد أفادت الباحثة في هذا الفصل من بعض الدراسات التي سبقتها عن شعر القصيبي، مثل: دراسة (علوي الهاشمي) "ما قالته النخلة للبحر"، ودراسة(صلاح عبد الله) "الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي".

رابعاً: صوت الذات في دراسة أحمد الزهراني:

جاءت هذه الدراسة في بداية العقد الثاني من الألفية الجديدة، وتحديداً من بيئة طلبة الدراسات العليا، بعنوان: "صوت الذات في شعر القصيبي ديواني (معركـة بـلا رايـة) و(العودة إلى الأماكن القديمة) أنموذجاً: دراسة تحليلية نقدية" لأحمد الزهراني.

يقول أحمد الزهراني عن منهجه الذي اختاره: إنه "المنهج التكاملي الذي انطلقـت منه للوقوف على صور الذات وأبعادها في شعر الدكتور غازي القصيبي، معتمداً بـشكل خاص على المنهج الوصفي التحليلي في دراسة النصوص"[1].

وقد قسم دراسته إلى مقدمة وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة. تحدث في التمهيد عن حياة القصيبي وأدبه، ومفهوم الذاتية، وعوامل ظهورها فـي الأدب العربـي. وخـصص الفصل الأول لثلاث ذوات في شعر القصيبي من خلال الديوانين المقررين لدراسته، وهي: الذات المحبة، والذات الحزينة، والذات المغتربة[2]. والفصل الثاني جاء بعنوان (علاقـات الذات)، ووزعها في ثلاثة مباحث هي: علاقة الذات بالزمان، وعلاقـة الـذات بالمكـان، وعلاقة الذات بالآخر[3]. أما الفصل الأخير فكان بعنـوان: (الـصورة والتـشكيل لـدى القصيبي)، وانطوى تحته مجموعة من المباحث.

تحدث أحمد الزهراني عن الذات الشاعرة عند القصيبي على أنهـا تمثـل ثـلاث حالات في الديوانين المقررين، وهي ذات محبة، وذات حزينة، وذات مغتربة، فتحدث على سبيل المثال، عن الذات (الحزينة)، وقال عنها: "ينشأ الحزن في النفس البشرية كرد فعـل لموقف في الحياة فتتداعى على أثر ذلك ذات الفرد مهزومة مستسلمة وذلك بعـد عجزهـا

---

1 – الزهراني، أحمد، **صوت الذات في شعر القصيبي**، ص 2.

2 – نفسه، ص 13– 42.

3 – نفسه، ص 43–68.

عن تحقيق غايتها، فالواقع كئيب، ومليء بالتناقضات، فتتأرجح أمامه هذه الذات حزناً وألماً معلنة عدم توافقها وتلاؤمها معه"[1].

ذهب أحمد الزهراني إلى أن القصيبي من الشعراء الذين سيطر عليهم الحزن، وفاض شعره بالأنات والدموع، ورأى أنه يمكن أن يقسم حزن الشاعر إلى ثلاثة محاور، وهي: 1- الانكسار وخيبة الأمل. 2- الشكوى والحنين. 3- الرثاء[2].

وقدم الباحث في ضوء هذه المحاور مجموعة من المقطوعات الشعرية من الدواوين، ومن ذلك، استشهاده في المحور الثاني (الشكوى والحنين)، بقول القصيبي:

يَومِي بِألْوَانِ المَرَارَةِ مُتْرَعٌ ... وَيَكَادُ يَغْرَقُ فِي مَرَارَتِهِ الغَدُ[3]

يقول معلقاً على البيت السابق: "وهنا لا بد أن نعود إلى السياق الزمني الذي كتبت فيه القصيدة، بحثاً عن منفذ إلى خبايا النص، فندرك بأن المرارة الطاغية على ذات الشاعر لها دوافعها، فالقصيدة كتبت في ضوء ظروف اجتماعية عملية عاشها الشاعر، فقد كان في تلك الفترة يشغل منصب وزير الصحة، وقد أتاح له ذلك زيارة أقسام حوادث المرور في المستشفيات، فشاهد شباباً في ريعان العمر وقد أصيبوا بالشلل، فانعكس ذلك على تجربته الإبداعية بالقتامة والمرارة، وهيمنت هذه الرؤية السوداوية على الكثير من قصائده"[4].

ويتضح أن أحمد الزهراني حلل البيت الشعري في ضوء ما تقدمه سيرة القصيبي، وفي كلام القصيبي ما يعزز هذا التحليل، يقول القصيبي في معرض حديثه عن ديوان "العودة إلى الأماكن القديمة": "وأعتقد أننا نستطيع أن نتبين في هذا الديوان محوراً جديداً هو الألم. صحيح أن الألم باعتباره رفيق التجربة الإنسانية، كان يتفجر في أكثر من قصيدة

---

1 - الزهراني، أحمد، صوت الذات في شعر القصيبي، ص 24.

2 - نفسه، ص24- 25.

3 - نفسه، ص 28؛ وينظر: القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 779.

4 - الزهراني، أحمد، صوت الذات في شعر القصيبي، ص 28- 29.

في أكثر من ديوان سابق. إلا أنه في هذا الديوان يكتسي طابعاً من الحدة والحرارة. ولعل بالإمكان أن نرجع الألم الجديد إلى تجربتي القصيرة المثيرة وزيراً للصحة بين عامي 1403- 1404هـ (1983- 1984م). هذا العمل وضعني وجهاً لوجه أمام مشاهد من العذاب لا يراها الإنسان عادة إلا في الروايات السينمائية أو في القصص. لا يهمني هنا ماذا فعل وزير الصحة أو لم يفعل،... الذي يهمني الشاعر الذي يعيش تحت ثياب الوزير تعذب خلال تلك الفترة عذاباً نفسياً لم يعرف له مثيل من قبل"[1]، ويقول القصيبي أيضاً، في ذات الديوان: "دون أن أشعر وقتها، تسللت تلك التجربة الحزينة إلى كل القصائد التي كتبتها في تلك الشهور، حتى قصائد الفرحة بالحب"[2].

فعل أحمد الزهراني في (الذات المغتربة)، مثل ما فعل في (الشكوى والحنين)، حيث بحث في سيرة القصيبي الشخصية وأخذ منها ما قد ترك في شعره أثراً لا مجال لإغفاله أو التغافل عنه، فرأى أن "القصيبي أحد الشعراء الذين تغلغل الاغتراب في ذواتهم، حتى أصبح ملمحاً مهماً من ملامح شعرهم، فهو يغترب في طفولته وجدانياً حين غادرته والدته وهو في شهوره الأولى، لتتوالى رياح الاغتراب في حياته لاحقاً، بانتقاله إلى البحرين مع أسرته، وهو في سنيّه الأولى، فهذه الغربة ...، أدت إلى تفاقم مشاعر الاغتراب النفسي في روحه، ولا نغفل ذلك الحضور المتكرر للموت في حياته"[3]، ويظهر من خلال تعليقه السابق، أن الباحث لم يفرق بين مفهومي (الغربة والاغتراب)، إذ جعلهما مترادفين في المعنى، مع أن الغربة تعني انتقال الإنسان من مكان إلى آخر، في حين لا يشترط الاغتراب هذا الانتقال[4].

---

1 – القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 123.

2 – نفسه، ص 124.

3 – الزهراني، أحمد، **صوت الذات في شعر القصيبي**، ص 37- 38.

4 – للاستزاده، ينظر: على سبيل المثال، شاخت، ريتشارد، **الاغتراب**، ت: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية، بيروت، 1980م.

تطرق أحمد الزهراني إلى علاقة الذات وارتباطها بالزمان، والمكان، والآخر عند القصيبي، فقال -مثلاً- عن علاقة الذات بالزمان "إذا كان الزمان بكل مفرداته ومظـــاهره هاجساً في شعر القصيبي، فهو يعيش الماضي في الحاضر، ويهتف صارخاً حـــين يبـــرق الشيب في رأسه وذاته، ويخيفه انفلات الزمان إلى الأمام، لذا نجده يجسد إحساسه بذلك من خلال بكاء طفولته الضائعة، كما نلمح في قصائده نعياً للعمر الجميل الذي تتجه شموســـه نحو الغروب"[1]، ونظر في بعض النماذج الشعرية التي ترد فيها مفردتا (الشيب) و(الليل) في الديوانين، واتفقت آراؤه مع بعض آراء هدى الفايز في دراستها الـــسابقة، مـــن جهـــة حساسية القصيبي المفرطة من الزمن.

وفي معرض حديثه عن (علاقة الذات بالآخر)[2]عنـــد القـــصيبي خـــالف أحمـــد الزهراني بعض الآراء التي ذهبت إلى اعتدال القصيبي في نظرته للآخر[3]، إذ قال: "وفي تجربة القصيبي الشعرية كان الآخر الغربي حاضراً بصورة واضحة، وبدا فـــي صـــورة سلبية، لم تتغير نظرة الشاعر إليه رغم احتكاكه المباشر بحضارته حين كان طالباً للعلم في جامعاته، ودبلوماسياً فيما بعد"[4]. ويستدل الباحث على صحة رأيه بقصائد قالها القـــصيبي في موقفه من القضايا العربية والإسلامية، كقصيدة (نحن مع السلام)، يقول القصيبي:

يَذْبَحُنَا شَارُونُ كَالأَغْنَامْ

يَشْتِمُنَا الحَاخَامْ

يَصُدُّ عَنَّا عَمُّنَا الحَنُونُ (سَامْ)

---

[1] - الزهراني، أحمد، صوت الذات في شعر القصيبي، ص 45.

[2] - نفسه، ص 62- 68.

[3] - ينظر: على سبيل المثال، ما ذكرناه في (الفصل الثاني: النقد الاجتماعي) من الباب الأول لهذه الدراسة، تحت عنواني: (النقلة الحضارية في دراسة ماهر فهمي)، و(الجانب الإسلامي في دراسة صلاح مصيلحي).

[4] - الزهراني، أحمد، صوت الذات في شعر القصيبي، ص 62.

وَيَرْقُبُ العَالَمُ مَا يَجْرِي لَنَا

كَأَنَّه فِلْمٌ مِنَ الأَفْلَامْ[1].

يعلق الباحث على هذا المقطع بقوله: " فالشاعر يتهكم هنا ساخراً من موقف أمريكا – العم (سام)– تجاه قضية فلسطين، فهي تقف متفرجة، ومحرضة على الاعتداءات الإجرامية للصهاينة على الأبرياء العزل في الأراضي المحتلة رغم ادعائها للسلام"[2].

وعلى الرغم من هذا الرأي الذي أورده أحمد الزهراني في حديثه عن موقف القصيبي السلبي مع الآخر، فقد ختم حديثه بنتيجة ينبه فيها إلى "أن موقف القصيبي من الآخر ليس موقفاً يتمثل في صورة نهائية، وإنما يتطور ويتبدل بتطور وتبدل تجربة الشاعر"[3]، بيد أننا لا نلمح هذا التبدل والتطور في حديث الباحث عن هذا الموقف عند القصيبي، إلا من الناحية السلبية.

بعد ما تقدم، يمكن أن نورد بعض الملاحظات على دراسة الزهراني في فصليه الأول والثاني، في مقدمتها الجدة في العنوان والفكرة المطروحة في الدراسة، واقتصار الدراسة على ديوانين من شعر القصيبي، على الرغم من إشارة الباحث في مقدمته إلى أن اختياره لهذين الديوانين لا يعني تفردهما عن غيرهما من الدواوين بصوت الذات "إلا أن كثافة هذا الصوت كانت عالية في هذين الديوانين، متأرجحة بين الحب والحزن، وبين القلق والاغتراب، لكنها ذات مبدعة متألقة تحمل في النهاية ألواناً من هموم مجتمعه وقضايا أمته"[4]. واهتمام الباحث بصوت الذات جعله ينتهي إلى أن حالة الذات عند

---

[1] – الزهراني، أحمد، **صوت الذات في شعر القصيبي**، ص 62؛ وينظر: القصيبي، غازي، للشهداء، ص38.

[2] – الزهراني، أحمد، **صوت الذات في شعر القصيبي**، ص 63.

[3] – نفسه، ص 68.

[4] – نفسه، ص 1.

القصيبي ليست خاصة فحسب، بل عبرت عن ذوات الآخرين، فمثلت بذلك صوت الذات الجمعي.

استفاد أحمد الزهراني من بعض الدراسات التي سبقته عن شعر القصيبي، ومنها: كتاب "سيرة شعرية" للقصيبي، ودراسة (عبد القادر القط) "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، ودراسة (هدى الفايز) "الحزن في شعر غازي القصيبي"، وغيرها من الدراسات التي دارت حول شعر القصيبي.

وثمة ما يمكن أن يؤخذ على هذه الدراسة، لقد كان من الأفضل – عندي- لو أن الباحث أضاف إلى ما اختاره لدراسته ديوانين متأخرين من دواوين القصيبي؛ وذلك لعدة أسباب، منها: أن الباحث قد ذكر في مقدمته أن صوت الذات لا يقتصر على الديوانين اللذين اختارهما، وأن الديوانين اللذين اختارهما الباحث من الدواوين السبعة الأولى، وتعد قديمة؛ وقد تحدث عنهما القصيبي في كتابه "سيرة شعرية"، وكذلك تحدث عنها دارسون آخرون كما سبق أن قدمت.

لقد كانت دراسة أحمد زكي في مطلع الثمانينيات – وهذه الملاحظة الأخيرة الأهم- هي التي مهدت لهذه الدراسة، وإن لم تكن حاضرة في مراجع الباحث، عندما ذهب صاحبها إلى "أن القصيبي يعد – تاريخياً- من الذين صنعوا الاتجاه الثالث في المملكة [يقصد عبد الله القرشي، ومنصور الحازمي، وغازي القصيبي]، فإنه احتفظ للقصيدة ببهائها وبموسيقاها وبترابطها الموضوعي. وفي نظري أنه يمكن اعتباره أحد الذين وحدوا بين الذات والموضوع في معاناتهم الحضارية"[1].

---

[1] – زكي، أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، ص 269.

وإذا وصلت آخر حديثي عن النقد النفسي بأول ما قلته عنه، قلت: يكاد يتفق النقاد في هذا النوع من النقد على أن وفاة أم القصيبي بعد ولادته كان لها أثر كبير في شعره، وهو أثر يتجلى في حضور المرأة بكل ما ترمز إليه في شعر القصيبي، ولقد كان هذا الحضور موضع خلاف عند بعضهم، فكان منهم من زعم أن شعر القصيبي في المرأة عذري، وكان منهم من زعم أن شعر القصيبي في المرأة ناجم عن عاطفة جنسية مكبوتة، ولذلك فإن هذا الأثر أيضاً يتجلى في شيوع ظاهرة الحزن في شعره، أو بروز الحرمان والظمأ في بعض قصائده. كما تبدو نظرة النقاد إلى حساسية القصيبي المفرطة من الزمن متقاربة وإن تباينوا في تأويل حساسيته هذه. وإذا كانت هذه الآراء قد توصل إليها الدارسون في ضوء رجوعهم إلى سيرة القصيبي نفسه، فقد كانت هي ذاتها أدواتهم أو وسيلتهم في تفسير أشعاره.

وعلى الرغم من وجود دراسات أخرى[1] يمكن طرحها في إطار النقد النفسي لكنني آثرت الوقوف عند الدراسات الأربع السابقة؛ حرصاً على عدم إحداث إرباك في طرح المعلومات؛ نتيجة تكرار الملامح النفسية التي ألمت بالقصيبي في شعره، ورغبة في الإيجاز والدقة للنتائج.

---

[1] – رداوي، محمد، **الحب والغزل في الشعر السعودي المعاصر**، ص55– 66؛ وزياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، تحت عنوان: (التيار الإبداعي أو الرومانتيكي) ص 169– 232؛ و اللهيب ، أحمد سليمان ، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ينظر على سبيل المثال، فصله الثاني من دراسته، ص 43– 77؛ ودربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء: دراسة في شعر غازي القصيبي**، تحت عنوان: (التجربة العاطفية)، ص41–79؛ ودربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء: دراسة في شعر غازي القصيبي**، تحت عنوان (الغربة والرحيل)، ص 81–115؛ و بحث بعنوان: (الغربة والسخرية لدى غازي القصيبي)، أمينة غصن، **مجلة نزوى**، تصدر عن مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، ع: 53، 18/ 7/ 2009م؛ والدخيلي، حسين علي، **دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي**، دار الحامد، ط1، عمّان، 2010م، تحت عنوان (ظاهرة الاغتراب في شعر الدكتور غازي القصيبي)، ص 133– 157.

وبعد أن تطرقنا للحركة النقدية حول شعر القصيبي وفق النقود السياقية في الباب الأول من هذه الدراسة، يمكن القول:

شكل كتاب القصيبي "سيرة شعرية" مرجعاً أساسياً في الدراسات النقدية السياقية التي تناولت شعره من الخارج، فكان بمثابة حقيقة تاريخية؛ رصدت لنا جوانب من حياته ومجتمعه وعصره، وما رافق ذلك من أحداث تاريخية واجتماعية وفكرية وثقافية، وما ترتب عليها من نتائج انعكست على نفسيته، فجاء هذا الكتاب كوثيقة رسمية مسلم بها عند النقاد والدارسين الذين تناولوا شعر القصيبي بالنقد والتحليل.

وعليه فقد بحثت – أغلب– الدراسات السياقية عن المسببات في تشكيل العمل الشعري بناء على ما دونته سيرة القصيبي، والتي تهتم بالمعطيات الخارجية للمضامين والموضوعات الشعرية.

• الباب الثاني:

النقـــد الفنـــي

مدخل:

يهتم النقد الفني الحديث "بلغة النص الأدبي، وتكوين الأعراف التي تحدد وتفسر النغمة والنبرة الأسلوبية، والصوت الشعري والحالة (المزاجية) لشخصية القصيدة، وفعاليات الاستعارة والرموز... ، وكذلك تحديد وتفسير المبادئ الشكلية التي توحد بين الشكل والمحتوى والمعنى"[1]، ويتميز أصحاب هذا النقد بالصبر الشديد والعمق في تحليلاتهم، فيركزون على الجانب الفني المرتبط بالنص ارتباطاً وثيقاً[2].

ولا يخفى على القارئ – المتخصص– مناهج النقد الحديث التي تدرس العمل الأدبي من الداخل[3]، كالبنيوية، أو الأسلوبية، أو السيميائية، أوالتفكيكية، وغيرها من مناهج نقدية تعلي من قيمة النص الأدبي أكثر من مبدعه أو الظروف التي نشأ فيها، وأحاطت به.

ومن الطبيعي أن يجد الدارس قراءات متعددة تختلف من قارئ إلى قارئ، ولعل قراءة النص الواحد عند القارئ الواحد نفسه تختلف من حين إلى حين، وصحيح أن ما يركز عليه قارئ ما ربما لا يركز عليه في قراءة النص قارئ آخر، وصحيح أن ما تتطلبه قراءة ما ربما لا تتطلبه قراءة أخرى، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح – أيضاً– أن القراءة التي يتطلبها النص هي القراءة التي تستضيف النص، فتعقد معه صلات حميمة، تتمكن من خلالها أن تحل رموزه، وتفك شيفراته[4].

قد لا تكون هناك حاجة لأتحدث عن هذه القراءات، ولا في مناهجها النقدية أو النظريات التي تغذيها، وقد لا أجد ثمة من حاجة لأن أفاضل بين قراءة وقراءة، أو بين

---

1 – البازعي، سعد، والرويلي، ميجان، **دليل الناقد الأدبي**، ص 315.

2 – ستولنيتز، جيروم، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ص 713، 718.

3 – ينظر: على سبيل المثال لا الحصر: وارين، أوستن؛ وويليك، رينيه، **نظرية الأدب**، ص 143–193؛ وفضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، ص83– 161.

4 – المومني، قاسم، **صاحب النص وناقده "إضاءات نقدية"**، دار فضاءات، ط1، عمّان، 2009م، ص 22.

منهج وآخر، وقد يعزز ذلك أن في ذلك دراسات مستقصاة، وبحوثاً مستوفاة، المهم أن تعدد القراءات النقدية بمناهجها وتنوعها يقف في صف النص الأدبي، وهذا التعـدد والتنـوع؛ يثري النص، ويغنيه من الداخل[1].

لقد تم التعرض في الباب الأول من هذه الدراسة إلى الحركة النقديـة التـي دارت حول شعر القصيبي، ولوحظ أنها كانت تهتم بدراسة النص في ضوء السياقات التي ظهـر فيها، سواء أكانت تاريخية، أم اجتماعية، أم نفسية، أي أنها لا تدرس النص بمقـدار مـا تدرس الأسباب الخارجية؛ لتكون سبيلاً إلى فهم النص.

أما في هذا الباب، فإن الدراسة ستتحول إلى النقد الفني الذي يشكل الباب الثاني في الحركة النقدية حول شعر القصيبي. وأقصد بهذا النقد الذي يدرس النص من الـداخل، أو يدرس النص بمعزل عن سياقه، أو بعيداً عن محيطه.

ويمكن حصر هذا النوع من النقد في الحركة النقدية حول شعر القصيبي في ثلاثة محاور رئيسية، هي الأبرز في هذه الحركة والأكثر وضوحاً فيها، وهذه المحاور يـستقل كل منها بفصل، وهذه الفصول هي:

- **الفصل الأول: نقد الأسلوب.**

- **الفصل الثاني: نقد الصورة.**

- **الفصل الثالث: نقد الموسيقا.**

---

[1] – المومني، قاسم، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999م، ص 32.

• الفصل الأول:

نقـــد الأســـلوب

مدخل:

يعرف ابن خلدون (ت: 808هـ) الأسلوب في مقدمته، عندما قال: "إنه عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان...، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب، أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً، كما يفعل البنّاء في القالب، أوالنّساج في المنوال؛ حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1].

ومن النقاد المحدثين الذين عرفوا الأسلوب أحمد الشايب، الذي يرى أن الأسلوب هو: "الصورة اللفظية التي هي أول ما تلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم، فكان بذلك أسلوباً معنوياً، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله، وصار ثوبه الذي لبسه، أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معانٍ مرتبة قبل أن يكون ألفاظاً منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم"[2]، ويبدو للباحث من تعريف أحمد الشايب أن الشاعر يختار ألفاظه المناسبة للفكرة

---

1 – ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد حضرمي، **المقدمة**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978م ، ص 728.

2 – الشايب، أحمد، **الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2000م، ص 40.

التي يريد أن يعبر عنها قبل أن يتحدث بها، حتى تصل رسالته إلى المتلقي، وهذا يتلاقى مع كلام (ستندال) (Stendal)، الذي يرى في الأسلوب "أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه ومعنى هذا أنه يسلم بوجود فكر معين قبل تجسده في كلمات؛ فالأسلوب إذن يصبح إضافة تقوم بوظيفة لا تتصل بالجمال، بل على وجه التحديد بالفعالية والتأثير"[1].

ولم يعد الأسلوب قاصراً على أسلوب التعبير اللغوي، بل أخذ يشمل – كما يرى محمد مندور – "أسلوب الرجل في الحياة، وموقفه منها، ومن كل ما فيها، بما في ذلك القيم الجمالية "[2].

وعليه، سيتم تناول نقد الأسلوب في الحركة النقدية حول شعر القصيبي، من خلال ثلاثة مباحث كانت الأبرز في دراسات النقاد لأسلوب القصيبي الشعري، وقد رُتبت حسب أهميتها من وجهة نظر الباحث، وذلك على النحو الآتي:

المبحث الأول: توظيف الموروث/ التناص.

المبحث الثاني: المعجم اللغوي.

المبحث الثالث: الأساليب اللغوية.

---

1 – فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص 99.

2 – مندور، محمد، الأدب وفنونه، ص 136.

المبحث الأول: توظيف الموروث/ التناص:

تطرقت الحركة النقدية إلى ظواهر أسلوبية في شعر القصيبي، ومن هذه الظواهر توظيفه للموروث، أو ما يسمى بمصطلح (التناص)، الذي تعرفه (جوليا كريستيفيا) (Julia Kristeva) بأنه "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، أو هو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر"[1].

سبق أن أشرت إلى أهمية كتاب "سيرة شعرية" للقصيبي، والذي قدم القصيبي فيه إضاءات لكثير من قصائده، ومن ضمنها ما نحن بصدده، فقد كان أميناً في كتابه عندما أشار إلى تأثره ببعض الشعراء سواء أكانوا من القدماء، مثل: (أبو العلاء المعري)، و(المتنبي)، أم من شعراء عصره، مثل: (عمر أبو ريشة)، و(نزار قباني)، و(إبراهيم ناجي)، و(أبو القاسم الشابي)[2]، وغيرهم من الشعراء الذين ألمح إلى جوانب تأثير أشعارهم في اختياره لعناوين قصائده صراحة.

ولعل أبرز الدراسات التي تطرقت إلى توظيفه للموروث، أو تناصه مع غيره:

أولاً: تناص القصيبي مع إبراهيم ناجي في دراسة علوي الهاشمي.

ثانياً: الموروث الأدبي في دراسة محمد الجهني.

ثالثاً: توظيف الشخصيات في دراسة غادة إبراهيم.

---

1 – نقلاً عن: تودوروف، تزيفتان، وآخرين، **في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)**، ت: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م، ص 103؛ وللتوسع حول هذا المصطلح، ينظر على سبيل المثال: مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م؛ والزعبي، أحمد، **النص الغائب: نظرياً وتطبيقياً: دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب**، مؤسسة عمّون، عمّان، 2000م.

2 – القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 31- 39.

أولاً: تناص القصيبي مع إبراهيم ناجي في دراسة علوي الهاشمي:

جاءت دراسة علوي الهاشمي من (البيئة الأكاديمية) بعنوان: "ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث"، وهي الدراسة الثانية[1] له حول شعر القصيبي، وكما يظهر من العنوان فإن هذه الدراسة ليست مختصة بشعر شاعرنا فحسب، وإنما تمتد إلى مجموعة من الشعراء السعوديين، لكنه أفرد فصلاً كاملاً للقصيبي، تحت عنوان: (بين القصيبي وإبراهيم ناجي)[2] وجاءت في سبع وثمانين صفحة.

وقد حاول علوي الهاشمي أن يركز في دراسته على قصيدتين: الأولى للقصيبي بعنوان: (صدى من الأطلال)[3]، والثانية لإبراهيم ناجي بعنوان: (الأطلال)[4]، واستعان الهاشمي بدراسة نقدية للقصيبي[5]، أظهر فيها مدى إعجاب القصيبي بقصيدة إبراهيم ناجي المذكورة عندما حللها، وحاول أن يبحث عن سر هذا الإعجاب.

ويرى علوي الهاشمي أن التناص بوصفه مصطلحاً لا يكون إلا مع العنوان وحده لا مع النص نفسه، معللاً ذلك بأن العنوان قد لا يكون على صلة عضوية ببنية النص؛ الأمر الذي يجعل التناص محصوراً في عنوان النص لا غير، لذلك رأى أن يوسّع من

---

1 – ينظر: دراسته الأولى في الفصل الثالث من الباب الأول لهذه الدراسة، تحت عنوان: (جوانب نفسية في دراسة علوي الهاشمي).

2 – الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص165– 252.

3 – نفسه، ص 165؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 88– 103.

4 – الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص 165؛ وينظر: ناجي، إبراهيم، **المجموعة الشعرية الكاملة**، دار الشروق، ط 3، القاهرة، 1417هـ/ 1996م، ص 33.

5 – الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص177؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قصائد أعجبتني**، دار ثقيف، ط3، الرياض، 1413هـ/ 1992م، ص 25– 60.

حدود المصطلح لكي يصبح تعالقاً نصياً[1]. هذا المصطلح الذي استقاه الهاشمي من (جيرار جينيت) (G-Genette) في دراسته لعتبة النص[2].

وقد انطلق علوي الهاشمي من فكرة مفادها، وجود "شبه كبير وقواسم مشتركة بين الشاعرين، غازي القصيبي، وإبراهيم ناجي، وخاصة على المستويين الثقافي والنفسي اللذين يشكلان قاعدة خفية لأي حالة تناص ممكنة. فحين قراءتي لسيرة كل من الشاعرين الذاتية والشعرية لاحظت عدداً كبيراً ولافتاً للانتباه من عناصر الالتقاء والتطابق أحياناً. فكلا الشاعرين (غازي وناجي) قد شغفا بالشعر والأدب منذ نعومة أظفارهما، وكتب كل منهما أول قصائده، وهو لم يتجاوز الثالثة عشرة من عمره، وعلى الرغم من ذلك كله لم يدفعهما حب الشعر وممارسته إلى دراسة الأدب دراسة أكاديمية،... وكأنما أراد كل منهما أن يحتفظ بالشعر حالة من الشعور التلقائي الأقرب إلى الطبع والغريزة والموهبة . وهذا ما جعل منطلقهما الرومانسي واحداً ومتشابهاً في قوته وعذوبته، وامتداد ظله الطويل على مجمل تجربتهما الشعرية"[3].

وقد أظهر علوي الهاشمي قدرته على تحليل بواطن النصين بين الشاعرين، من حيث حالة التقمص الروحي بينهما، وربطه بين العلاقات الغائبة للنصين، وكذلك دور الزمن عندهما[4].

1- الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص 384.

2 – نفسه، ص 384؛ و (عتبة النص) تعني – على حد فهم الهاشمي– : "التناص مع العنوان وحده، دون سواه من بنية النص، حالة فائضة على حدود مصطلح التناص، لأن العنوان قد لا يكون ذا صلة عضوية ببنية النص، الأمر الذي يجعل التناص محصوراً في حدود عنوان النص لا في النص نفسه! أفلا يحق لنا في هذه الحالة أن نوسع من حدود المصطلح لكي يصبح تعالقاً نصياً؟! ولعل هذا وسواه مما يرتبط بالنص الشعري ويحيط به أو يسبقه، هو ما دفع جيرار جينيت إلى أن يوسع فهمه لمصطلح التناص. وقد كان العنوان الذي يسميه جينيت "عتبة النص" واحداً من أبرز تلك الدوافع"، ينظر: الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص 384.

3 – الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص 181.

4 – نفسه، ص 165– 244.

ومن ذلك، ما أورده في (بنية التعالق الجامعة)[1]، يقول: "إن غازي حين يتعالق نصياً مع قصيدة ناجي، إنما هو يترسم آثار من سبقوه بالخطى (الواقعية والفنية) وهم في طريقهم نحو الأطلال. كما أنه يحاول أن يتحسس في مجاهل أعماقه تلك البذور الحزينة الدفينة التي جعلته في مقتبل حياته الأدبية يحفظ بالكامل قصيدة (الأطلال)، ويعجب بها أشد الإعجاب، ويكتب عنها محاضرة، ويذكرها في سيرته الشعرية كعلامة فارقة. وأقصد بتلك البذور الدفينة (حالة اليتم) التي قد تكون الينبوع الحي الذي تفجر عن تجربة غازي الشعرية برمتها، فلنستمع إلى غازي نفسه في هذا الاعتراف الخفي والضمني الذي يختم به (صدى من الأطلال)"[2]، وأورد المقطع الآتي:

إنَّنِي أحْمِلُ يا غَالِيَتي كُلَّ حُزْنٍ عَرَفَتْهُ البَشَرِيَّةْ!
مِنْ عَذَابِ الوعْدِ في الرَّحْمِ إلى حَشْرَجَاتِ الشَّيْخِ يَجْتَازُ المَنِيَّةْ
كُلُّ دَمْعٍ سَالَ في الليْلِ على وَجْنَةٍ[3]... يتركُ أجْفَاني نَدِيَّةْ
وَاجِمَاً... أحْيَا معاناةَ الوَرَى ويقولُ النَّاسُ: "يَا لِلعَبْقَرِيَّةْ!"[4]

---

[1] – يقصد الهاشمي بـ(بنية التعالق الجامعة)، أن يركز على المضامين الشعرية بين القصيدتين وهي: الطفولة، والموت، والشعر، والطبيعة، والمرأة التي تشكل العنصر الجوهري في الربط بين القصيدتين، بحيث تنظم العناصر التناصية المتفرقة، "الأمر الذي يتحدد بموجبة وجه التقارب أو الابتعاد بين القصيدتين المتعالقتين نصياً، في حالة ما اتخذ من تلك المنظومة التناصية إطاراً منهجياً للرؤية النقدية، شرط أن تتم قراءتها قراءة بنيوية، أي باعتبارها عناصر متفاعلة في بنية واحدة"؛ ينظر: الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص 201.

[2] – نفسه، ص 206.

[3] – وردت كلمة (وجنة) في الطبعة الثانية من الديوان، وهي التي اعتمدها الباحث الحالي، وقد وردت عند علوي الهاشمي (مقلة)، واعتمد الهاشمي في توثيق القصيدة على نسختها الأولى التي نشرت في جريدة: الشرق الأوسط، بتاريخ: 14/ 4/ 1997م، ص 165؛ ويبدو أن القصيبي قد غيّر الكلمة، ومن الجدير بالذكر أن بعض النقاد قد التفتوا إلى هذه الظاهرة في شعر القصيبي، عندما يغيّر بعض الكلمات من قصائده بعد نشرها للمرة الأولى؛ مما يدل على مراجعة الشاعر لما يكتب بين الفينة والأخرى، ومن هذه الدراسات التي لاحظت ذلك، ينظر دراسة: نوفل، يوسف حسن، **أدباء من السعودية**، دار العلوم، ط1، الرياض، 1402هـ/ 1982م، ص 105- 111.

[4] – الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ص 206؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 102.

وعلى الرغم من أن دراسة علوي الهاشمي لم تتجاوز هاتين القصيدتين للشاعرين: إبراهيم ناجي، وغازي القصيبي، كأن تتحدث – مثلاً– عن تناص القصيبي مع غيره من الشعراء: قدماء أو حداثيين، على الرغم من ذلك، فإن دراسة الهاشمي تأتي في مقدمة الدراسات التي تطرقت للتناص في شعر القصيبي، وتنم – كما أراها – عن وعي الهاشمي المبكر بمفهوم التناص، وقدرته في اختيار الأنسب من بين قصائد القصيبي للدلالة على التناص في شعره.

وإذا كان هناك من فرق ما بين دراسة الهاشمي وغيرها من الدراسات في جانب التناص فإنه يكمن – عدا عن الاختلاف في المسارب والنماذج– في أن دراسة الهاشمي أكثر هذه الدراسات جرأة في عدولها عن مصطلح (التناص) إلى مصطلح (التعالق النصي) الذي أخذ يجاوره أو يسد – عند بعض الدارسين– مسده.

ثانياً: الموروث الأدبي في دراسة محمد الجهني:

صدرت هذه الدراسة في مطلع الألفية الجديدة، وقد خصص فصلها الثالث لـ(توظيف التراث)[1]، ويبدو أن محمد الجهني قد قدم دراسة مختصة في هذا الفصل عن جانب الموروث في شعر القصيبي وفق تقسيم منضبط، إذ قسمه إلى أربعة مصادر استقى منها الشاعر تجربته الشعرية، وهي: الموروث الديني، والموروث التاريخي، والموروث الأدبي، والموروث الشعبي.

قدم محمد الجهني شواهد شعرية تتناسب مع ما ذهب إليه من تقسيمات، ففي الموروث الديني[2] بدأ بالشخصيات الدينية من الأنبياء، كشخصية (أيوب عليه السلام)، وشخصية (محمد – صلى الله عليه وسلم-)، إضافة إلى بعض الشواهد الشعرية التي ظهر فيها الاقتباسات من القرآن الكريم، أبدى محمد الجهني فيها ملاحظاته النقدية، منها، قوله: "فإن توظيف النصوص الدينية القرآنية في شعره أخذ حيزاً أكبر. وقد نوع الشاعر في أساليب توظيف النصوص القرآنية، إلا أن ظاهرة تسجيل النص القرآني هي الأبرز في شعره إذا ما قيست بظاهرة "التوظيف" بمعناها الفني"[3]، ولعل طبيعة البيئة التي ينتمي إليها القصيبي، إضافة إلى المكون الثقافي والفكري قد أسهما بشكل أو بآخر في تغليب الموروث الديني على غيره من مصادر التراث. ومن الأمثلة التي أوردها محمد الجهني على هذا النوع من الموروث الديني، قول القصيبي:

[1] – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 157– 204.

[2] – من الدراسات التي تناولت الموروث الإسلامي في شعر القصيبي ولم تكن مختصة بشعره، دراسة من بيئة طلبة الدراسات العليا، لـ: منور، محمد عبد الله، **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 1428هـ/ 2008م، وقد أشار الباحث إلى أنه قدم هذه الدراسة لنيل درجة الدكتوراه بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، لعام 2000م.

[3] – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 164.

سُمَيَّةُ تِلكَ الَّتِي رَاوَدَتْ عَنْتَرَةَ الأَسْوَدَ العَبْدَ

عَنْ جِسْمِهِ. فَتَأَبَّى.

تَأَبَّى. وَقَالَتْ لَهُ: "هَيْتَ لَكَ "

وَجَاء أَبُوهُ. وَصَاحتْ سُمَيَّةُ :

" شَدَّادُ ! عَبْدُكَ هَذَا أَرَادَ افْتِرَاشي ! "

وَجُنَّت سِيَاطٌ. وَسَالتْ دِمَاءٌ.[1]

وواضح في هذا المثال تأثر الشاعر بسورة يوسف عليه السلام في قصته مع امـرأة العزيز، قال تعـالى: ﴿وَرَٰوَدَتۡهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيۡتِهَا عَن نَّفۡسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلۡأَبۡوَٰبَ وَقَالَتۡ هَيۡتَ لَكَۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحۡسَنَ مَثۡوَايَۖ إِنَّهُۥ لَا يُفۡلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ٢٣﴾.

وفي (الموروث التاريخي) أشار محمد الجهني إلى أن القصيبي اسـتخدم القنـاع التاريخي[2] في نصوصه[3]، ومثل على ذلك بقصيدة (قيصر محتضراً)[4]، وقدم في ضوء ذلك ملاحظات نقدية، منها، رأيه حول تكديس القصيبي لبعض الشخصيات التاريخية التي تثقل كاهل النص[5]، واستشهد بقصيدة (يا عمر)، يقول القصيبي:

لِيَهْنِـكَ النَّـوْمُ! هـذا مَجْـدُنَا طَلَـلٌ   تَبْكِـي عَلَيْـهِ بَـوَاكِي العِـزِّ.. مُنْـدَثِرُ

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 165، وينظر: القـصيبي، غـازي، **سحيم**، ص 10.

2 – إن من الدراسات التي تناولت القناع في شعر القصيبي، دراسة: الزهراني، صالح سعيد، **شعرية القنـاع في القصيدة السعودية الجديدة "سحيم القصيبي"**، النادي الأدبي، ط1، الحـدود الـشمالية، 1432هـ/ 2011م.

3 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 169.

4 – نفسه، ص 170؛ وينظر: القصيبي، غازي، **ورود على ضفائر سناء**، ص 15.

5 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 174- 176.

أيْــنَ الفُتُــوحُ التــي غَنَّيْــتَ رَوْعَتَهــا؟ أيْنَ الــصُّهيْلُ؟ وأيْــنَ الجَــامِحُ الظَّفِــرُ
لا ابنُ الوَلِيْــدِ إلــى اليَرْمُــوكِ يأخُــذُنَا ولَــمْ يُــصَلِّ بنَــا فــي قُدْسِــنَا عُمَــرُ
وَغَــابَ سَــعْدٌ وغَابَــتْ قادِسِــيَّتُهُ ولَــمْ يَجِــيءْ نَبَــأٌ منهــا.. ولا خَبَــرُ
مَــضَى عَلِــيٌّ... ولَمَّــا يَمْــضِ قاتِلُــهُ مَضَى الحُــسَيْنُ..وهــذا بَيْنَنَــا الــشمرُ
كأنَّمــا اغْتُــصِبَ التَّــاريخُ.. واخْتُطِفَــتْ منه الرِّجَالُ.. وعَاشَ الخَــائِنُ الأشِــرُ[1]

وبالانتقال إلى (الموروث الأدبي) في دراسة محمد الجهني نجده يشير إلى أن هذا الجانب قد شغل "حيزاً كبيراً"[2]في شعر القصيبي، واقتصر فيه على مصدرين تراثيين أدبيين استقى منهما نصوصه الموظفة في شعره، هما (الشعر العربي)، و(الأمثال العربية)، وهنا يتتبع محمد الجهني مفهوم التناص عند عدد من النقاد الغربيين والعرب، ليصل إلى نتيجة مؤداها "أن التناص عملية تشرب – واعية أو غير واعية– نص لاحق لمعظم دفقات نص سابق، مثلما يتلبس الشاعر في نص ما معظم ملامح شخصية تراثية في آلية القناع، وهذه هي نقطة الالتقاء الوحيدة بين القناع والتناص على المستوى النظري، ومن ثم يفترقان ليختص الأول بالشخصيات التراثية والآخر بالنصوص"[3]، وهذه النتيجة صحيحة، بيد أن القناع لا يقتصر على الشخصيات التراثية فحسب، بل يمكن للشاعر أن يوظف شخصية معاصرة قناعاً له.

وقد حاول محمد الجهني أن يستدل بنصوص تناص فيها القصيبي مع الشعراء القدماء، مثل قصيدة (سرابيفو)[4] التي تعكس صورة محزنة لـ(سرابيفو) في المرحلة الراهنة من حياة الأمة، وصورة الأندلس المحزنة في مرحلة سابقة من حياة الأمة، وكلتا

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 176؛ وينظر: القصيبي، غازي، **مرثية فارس سابق**، ص 63.

2 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 178.

3 – نفسه، ص 179– 180.

4 – نفسه، ص 180؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 80.

الصورتين "إفراز إصابة الأمة بأدواء الفرقة والضعف والتخلف"[1]، لذلك لجأ القصيبي إلى الرثاء في قصيدته (سرابيفو) متخذاً موقف الرندي[2] السابق المتمثل في رثاء الأندلس؛ "لأن لا طاقة لأي منهما في تغيير الواقعين"[3] فتناصت قصيدة القصيبي (سرابيفو) التي يقول في بدايتها:

سَرَاييفُو!

وَدَاعاً... قبلَ أنْ تَتَسَاقطَ الجُدْرَانْ

وتَنْهَارَ السُقُوفُ...

ويَنفُقَ الأَطْفَالُ... والفِئْرَانْ

وَدَاعاً... قبلَ أنْ تَتَرَاقَصَ النِّيْرَانْ

على أشْلَاءِ... حُلْمٍ

كَانْ

يُسمّى رَأفةَ الإنسانِ بالإنسَانْ"[4]

مع قصيدة أبي البقاء الرندي، التي مطلعها:

لِكُلِّ شَيْءٍ إذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ   فَلا يُغَرَّ بِطيْبِ العَيْشِ إِنْسَانُ[5]

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 180.

2 – هو صالح بن يزيد بن صالح بن شريف الرندي، يكنى أبا البقاء، وله كنيه أخرى وهي أبو الطيب، شاعرٌ وناقدٌ من مدينة (رندة)، وكان خاتمة الأدباء في الأندلس، بارع التصرف في منظوم الكلام ونثره، توفي سنة أربع وثمانين وستمائة للهجرة. ينظر: المراكشي، عبد الملك، **الذيل والتكملة**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، 1/ 187.

3 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 180.

4 – نفسه، ص 180؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 80.

5 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 180؛ وينظر: المقري، أحمد محمد التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م، 4/ 137.

كما تَطرقَ محمد الجهني إلى ما أسماه (بالتَّضمين الواعي)[1]، وهذا النوع يكون بوعي من الشاعر، عندما يضع علامات تنصيص تدل على وجود نص مقتبس، وقد أورد نماذج من شعر القصيبي تدل على ذلك، منها قصيدة (مرثية الناي والريح)[2] "التي كتبها في ذكرى الشاعر العربي (خليل حاوي) مضمناً إياها أسطراً من شعر خليل:

أيُّها القَادِمُ مِن صِنّين...

في بيروتَ مازَالَ السُكَارَى

أذْؤُباً جَائِعَةً... سَارِحَةً في اللّيْل...

تَجْتَاحُ بِكَارَاتِ العَذَارَى

"وَصَفَاءُ النَّبْعِ في صِنّين...

والأمُّ التي تُرْحَمُ... والأهْلُ الغَيَارَى[3]"[4].

فهو يضمن (بوعي وقصد) نصاً شعرياً يضعه بين قوسين مشيراً إلى مصدره في الحاشية، وقد وظفه توظيفاً نفسياً لتماثل النص الغائب مع حالته النفسية في النص الحاضر، فقطعه من سياقه الأصلي وأدخله في سياق حالته العاطفية وأخضعه للبناء الفني لينسجم مع الحالة والمقام"[5]. وفي هذا السياق ما يدل على أن القصيبي شاعر مثقف يمتلك ثقافة أدبية واسعة ولديه اطلاع على شعراء عصره وأشعارهم.

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 184.

2 – نفسه، ص 184؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 733.

3 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 185؛ وينظر: حاوي، خليل، **الديوان**، دار صادر، ط1، بيروت،1979م، ص 39.

4 – القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 736.

5 – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 185.

وأما (الموروث الشعبي) فقد تناول فيه جانبين هما: (الحكايات الشعبية)، و(أنمــاط السلوك الجمعية)، أشار في الأول إلى استخدام القصيبي لشخصية (السندباد) فــي قــصيدة (العودة إلى الأماكن القديمة)[1]، وقصيدة (رباعيات عاشــقة)[2]، ورأى أن القــصيبي لــم يتجاوز في استخدام شخصية (السندباد) حدود التشبيه[3] في القصيدتين السابقتين، كما رأى في موضع آخر، أنه قد تجاوز مرحلة تسجيل التراث أو التعبير عنه إلى مرحلة التوظيف الفني[4] مثل قصيدة (بحرية)[5]. وهنا يحسب للباحث اتزانه في عمله النقدي، من حيث بيان كل من مواضع السلب، والإيجاب في شعر القصيبي المتصل بتوظيفه للتراث.

ومن هنا، نجد أن محمد الجهني قد توصــل إلــى أن القــصيبي ربــط الماضــي بالحاضر، شخصيات، وأحداثاً، ونصوصاً، من خلال توظيف أنماط الموروث في شــعره، كالموروث الديني، والتاريخي، والأدبي، والشعبي، مستثمراً خلال ذلك أدوات هذا الــربط كالتناص، والقناع، وحاول أيضاً تفسير التراث في ضوء الحاضر، وتجسيد رؤية مستقبلية تخدم الفكرة التي طرحها القصيبي[6]. وفي المحصلة يمكن القول إن ما قدمه الجهني يبــين للقارئ مدى حضور الشخصيات التراثية في شعر القصيبي، وتفاوته في آلية اســتخدامها، كما أنه نوّع في استخدام مراجعه الأساسية للموروث والتناص.

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 193؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 681.

2 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 292.

3 – نفسه، ص 193.

4 – نفسه، ص 195– 197.

5 – نفسه، ص 195؛ وينظر: القصيبي، غازي، **عقد من الحجارة**، ص 18.

6 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 280.

ثالثاً: توظيف الشخصيات في دراسة غادة إبراهيم:

صدرت هذه الدراسة في نهاية العقد الأول من الألفية الجديدة تقريباً[1]، وقد أفردت الباحثة فصلين لما نحن بصدده، عنونتهما بـ(توظيف الشخصيات)[2]في الفصل الخامس. و(شعر القصيبي في دائرة التأثر)[3]في الفصل السادس.

ولم تذكر الباحثة في مقدمة دراستها منهجاً واضح المعالم تستند إليه في هذه الدراسة، كل ما ذكرته، هو دراسة البنية، والبحث عن العناصر الأساسية التي أسهمت في تكوينها، أو هو بتعبير الباحثة " وفي هذه الدراسة تتبعت الباحثة مجموعة من المفاتيح جعلتها مناط الكشف عن بنية القصيدة لدى غازي القصيبي؛ وهي: 1- الفصل الأول بعنوان: (البنية الطللية) وكيفية تحققها في شعر القصيبي...، 2- الفصل الثاني بعنوان: (أنماط الصورة) وكيف تتحقق في شعر القصيبي...، 6- الفصل السادس بعنوان (شعر القصيبي في دائرة التأثر والتأثير) حيث درس نقاط التأثر الشعريي بغيره من الشعراء المعاصرين مثل ناجي، والشابي..."[4].

اعتمدت صاحبة الدراسة في الفصل الخامس على دواوين القصيبي المتأخرة كديوان "ورود على ضفائر سناء"، وديوان "يا فدى ناظريك"، وديوان "للشهداء"، وفي المقابل قل اعتمادها على "المجموعة الشعرية" الأولى التي تضم سبعة دواوين. وفي إطار ذلك أوضحت الباحثة أن القصيبي لم يكن منعزلاً عن تراثه، وتاريخه، وثقافته، وتمثل ذلك في كافة جوانب التجربة الشعرية لديه، من خلال "الاستدعاء المباشر لتاريخه العربي

---

1 - إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، القاهرة، 1429هـ/ 2008م.

2 - نفسه، ص 136- 171.

3 - نفسه، ص 174- 216.

4 - نفسه، ص ج- د؛ وقد أكملت الباحثة الحديث عن فصول دراستها بالترتيب.

والإسلامي، متمثلا في استلهام الشخصيات الدينية والبطولية، واستلهام شخصيات الشعراء القدماء، كالمتنبي، وامرئ القيس، والمعاصرين، كناجي، والسياب، ونزار"[1].

ومن الأمثلة على تأثره بالشخصيات التاريخية، شخصية (عمر بن عبد العزيز)، تقول غادة إبراهيم: "ومن الشخصيات الإسلامية التي لجأ إليها الشاعر يستوحي طاقتها شخصية عمر بن عبد العزيز، والتي أفرد الشاعر لها ديواناً كاملاً، بعنوان: "الأشج"؛ رغبة منه في استلهام تفاصيل ملامح هذه الشخصية، وتفاصيل حياتها، وتجربتها"[2]، ولكن ما يؤخذ على الباحثة هنا، أنها لم تأت للقارئ بنص يوضح ملامح هذه الشخصية، وطريقة استلهام القصيبي لها.

وتجدر الإشارة إلى أن غادة إبراهيم في قراءتها لشعر القصيبي من جهة توظيف الشخصيات قد تشابهت -إلى حد ما- مع الدراستين السابقتين، على الرغم من تفرّد الدراسة الأولى باستخدام مصطلح (التعالق النصي) الذي لم يستخدم عند كل من محمد الجهني، وغادة إبراهيم.

أما الفصل السادس المعنون بـ(شعر القصيبي في دائرة التأثر)[3]، فقد جعلته الباحثة تطبيقاً لكلامها في الفصل الخامس، إذ أخذت بتتبع تناصات القصيبي مع (عمر أبو ريشة) و (نزار قباني)، و(إبراهيم ناجي)، و(أبو القاسم الشابي)، و(بدر شاكر السياب)، دون أن تخلص إلى نتائج توضح للقارئ جوانب التناص وأثرها في شعر القصيبي.

---

[1] – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 262.

[2] – نفسه، ص 140.

[3] – نفسه، ص 172- 216؛ تجدر الإشارة إلى أن هناك بحثاً متأخراً – بالنسبة لزمن دراستنا– بعنوان: القصيبي والشعراء، لعلي المالكي، منشور في **عبقر**، النادي الأدبي، جدة، ع9، 1431هـ/ 2010م، ص 9-36، تناول فيه المالكي تأثر القصيبي بمجموعة من الشعراء، منهم: (المتنبي)، و(إبراهيم ناجي)، و(نزار قباني).

ومن النماذج التي عرضتها الباحثة عن تناصات القصيبي مع الشعراء السالف ذكرهم؛ ما نجده في قولها: "ومن القاموس النزاري في شعر القصيبي (البحر الأزرق الزورق): يقول القصيبي:

لا تَعْتَذِرِي

هَذَا قَدَرِي

أَنْ أضْرِبَ في البَحْرِ الأَزْرَقْ

أَنَا والزَّوْرَقْ

والقَلْبُ الطِّفْلِيُّ الأَخْرَقْ

حتَّى نَغْرَقْ[1]

فما تكاد تطل تلك المفردات من القصيدة حتى تحيل – على نحو تلقائي- إلى قصيدة نزار:

المَوْجُ الأَزْرَقُ في عَيْنَيْكِ

يُجَرْجِرُنِي نَحْوَ الأَعْمَقِ

::::

وَأَنَا ما عِنْدِي تَجْرِبَةٌ

في الحُبِّ ولا عِنْدِي زَوْرَقْ

:::

إنِّي أَغْرَقْ[2]

---

[1] - إبراهيم، غادة محمد، بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي، ص 183؛ وينظر: القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 466.

[2] - إبراهيم، غادة محمد، بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي، ص 184؛ وينظر: قباني، نزار، الأعمال الكاملة، الدولية للنشر، القاهرة، 2006م، ص 30.

فإن إستعارة ألفاظ نزار هنا لا تحتاج إلى تقصٍّ ولا تعمق دراسة، ورغم إشارة القصيبي إلى أن تأثره بنزار لم يتجاوز الألفاظ والأسلوب، فإن الدارس يكتشف نقاط تلاق فكري بينه وبين نزار في أكثر من موضع"[1].

وفي موضع آخر، من تأثر القصيبي بشعراء عصره، ترى غادة إبراهيم أن قصيدة (مرثية الناي والريح)[2] للقصيبي يمكن من خلالها التقاط أسلوب (السيّاب)، وبعض مفرداته فيها، بحيث تتردد في القصيدة نبرة تشبه نبرة السيّاب، لكنها تجعل تناص القصيبي مع السيّاب في منزلة بعيدة عن تناصات القصيبي مع غيره من الشعراء، حيث تقول: "ولعل قصائد السياب بالتحديد لا تشبه علاقات التناص السابقة بين شعر القصيبي وغيره، مثل أبي ريشة، وناجي، ونزار، والتي كشف شعر القصيبي عن التناص معها بوضوح شديد على أكثر من مستوى من مستويات العمل الشعري، ولكن شعر السياب سوف يظل له مزيد من الخصوصية والعمق والثراء بحيث يكون دائماً معيناً شديد العمق والاتساع"[3].

وما ذكرته الباحثة صحيح في أن لكل شاعر خصوصية قد لا توجد عند شاعر آخر، ولكن الصحيح أيضاً، أن للقصيبي تناصاً صريحاً مع بعض قصائد (السياب)، ومنها قصيدته (لك الحمد)[4]التي تستمد تناصها من قصيدة (سفر أيوب)[5] شكلاً ومضموناً، ولو أن الباحثة جاءت للقارئ بإحصائية تؤكد كلامها عن عدم ارتقاء تناصات القصيبي مع السياب بالنسبة لغيره من الشعراء لكانت أكثر إقناعاً.

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 183– 184.

2 – نفسه، ص 214؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 723.

3 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 214– 215.

4 – القصيبي، غازي، **حديقة الغروب**، ص 63.

5 – السياب، بدر شاكر، **الأعمال الشعرية الكاملة**، تقديم وتحقيق: سمير إبراهيم بسيوني، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، 2009م، ص 568.

وفي المحصلة، فقد تناولت دراسة غادة إبراهيم توظيف القصيبي للشخصيات، ومدى حضورها في شعره، كما أنها قدمت شعر القصيبي في دائرة التأثر مع شعراء عصره، وقدمت في ضوء ذلك استقراء لنماذج شعرية تدل على حضور الشخصيات، أو تأثره مع شعراء عصره من خلال تناصه معهم.

وبعد، فقد عرضنا نماذج من الحركة النقدية التي تناولت (توظيف الموروث) في شعر القصيبي، أو (التأثر)، أو (التناص)، وقد أجمعت الدارسات التي تناولت هذا الجانب على أنه شاعر مثقف وظف تراثه في خدمة فنه الأدبي بآليات متفاوتة.

ويتضح أن أغلب هذه الدراسات من بيئة طلبة الدراسات العليا، وما يلفت الانتباه في هذه الدراسات التي تم عرضها، هو أنها لم تخل في مرجعياتها المعرفية – في كثير من الأحيان– من الاعتماد على كتابي علي عشري زايد "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"[1]، وكتاب "عن بناء القصيدة العربية الحديثة"[2]، لاسيما في جانب حضور الشخصيات في الشعر.

أمر آخر، حول الدراسات التي تناولت التناص في شعر القصيبي، فقد كانت متفاوتة في التطبيق، حيث ركزت أحياناً على حضور التناص، أو الشخصيات كمثال، أو نموذج للنصوص الشعرية المختارة للتطبيق، بينما ركزت أحياناً أخرى على دلالة التناص وفاعليته في إثراء بنية النص الشعري.

---

[1] – زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، 2006م.

[2] – زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م.

المبحث الثاني: المعجم الشعري:

حاولت الحركة النقدية أن تغربل لغة القصيبي، وذلك بدراسة معجمه الشعري. ويرى بعض النقاد أن الهدف المشترك بين الدراسات التي تدرس المعجم الشعري لأي شاعر، هو: وصف مجموعة من مفردات اللغة عن طريق نظام من السمات الحديثة؛ والتي تطمح لأن تقدم استقراءً للحقول الدلالية، أو أن تدرس مستوى حضور المفردات الفصيحة أو العامية، بصورة يغلب عليها الإحصاء، أو البحث عن وظيفة المفردة/ اللفظة في النص[1].

وسنقف عند ثلاث دراسات تطرقت إلى معجم القصيبي بشكل بارز في أشعاره، وهي: أولاً: المستويات اللغوية في دراسة محمد الجهني.

ثانياً: المعجم الشعري في دراسة هدى الفايز.

ثالثاً: المعجم الشعري في دراسة فاروق دربالة.

أولاً: المستويات اللغوية في دراسة محمد الجهني:

تناول محمد الجهني في الفصل الرابع من دراسته (المستويات اللغوية والدلالية)[2]، وقد قسمه إلى قسمين، القسم الأول: الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الرأسي، والقسم الثاني: الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الأفقي.

---

1 - عياد، شكري محمد، **اتجاهات البحث الأسلوبي "دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة"**، دار العلوم، ط1، الرياض، 1405هـ/ 1985، ص 105- 109؛ وينظر: جيرو، بيير، **علم الدلالة**، ت: منذر عياشي، دار طلاس، ط1، دمشق، 1992م، ص 151.

2 - الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 205- 240.

وما يهمنا من هذا الفصل القسم الأول[1](الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الرأسي)؛ لأنه مختص بالحديث عن المعجم الشعري بشكل بارز، وقد اندرج تحته: 1- الحقول الدلالية. 2- استعمال مفردات عربية قديمة. 3- استعمال مفردات عامية. 4- استعمال مفردات غير عربية. 5- استعمال مفردات من واقع التجربة الحياتية. ويتضح منهج محمد الجهني الأسلوبي من مقدمته[2]، وكذلك تقديمه في هذا الفصل عندما تحدث عن مفهوم (اللغة الشعرية)، فاعتمد على مصادر نقدية حديثة خاصة جهود (منذر عياشي)[3] في الترجمة الأسلوبية عن النقاد الغربيين.

وقد عدّ محمد الجهني أن معجم القصيبي "بوتقة عريضة لتفاعله مع اللغة بكل أشكالها فإننا نجد فيه انتقاءات لأنواع متعددة من المفردات تمثل ظواهر أسلوبية بارزة في معجمه الشعري"[4]. فدرس (الحقول الدلالية) على أنها مجموعة من الكلمات التي تربط بينها دلالة معينة تحت لفظ عام يجمعها.

ومن الحقول الدلالية التي تناولها، مفردات تنتمي لحقل (الألوان)، ومفردات تنتمي لحقل (الأقارب)، ومفردات تنتمي لحقل (النباتات). ومن الملاحظ أن كل مجموعة من المفردات تندرج ضمن الجنس الذي تنتمي إليه، وقد وضعها في جداول توضيحية تبين مستوى حضور هذه المفردات[5] في دواوين القصيبي حتى ديوان "قراءة في وجه لندن".

---

[1] - ستتم الإشارة إلى القسم الثاني من دراسة (محمد الجهني) في هذا الفصل تحت عنوان: (الأساليب اللغوية).

[2] - ينظر: ما ذكرناه عن منهج محمد الجهني في تمهيد هذه الدراسة تحت عنوان: (بيئة طلبة الدراسات العليا)، عندما اختار المنهج الأسلوبي في دراسته.

[3] - ينظر: على سبيل المثال، جيرو، بيير، **الأسلوبية**، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د.م)، ط2، 2008م.

[4] - الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 208.

[5] - نفسه، ص 209- 215.

انتقل بعد ذلك لدراسة الترادف في الأفكار، والاشتمال في التقسيم، والتصنيف، والتضاد بين المفردات[1]، يقول محمد الجهني -على سبيل المثال- عن التضاد: "تظهر العلاقة التضادية العكسية بشكل زوجي (الخريف والشتاء × الربيع والصيف): الشيخوخة× الشباب معمقة الشعور بتقدم السن وسيطرة هذا الإحساس على ذات الشاعر"[2]. واستشهد بقول القصيبي:

أَتَمَشَّى فِي خَرِيفٍ مَا لَهُ   مِنْ رَبِيعٍ بَعْدَهُ يُرجِعُ زَهْرَهْ
فِي شِتَاءٍ يَرْتَدِي الثَّلْجَ وَلَا   يَرْتَجِي صَيْفاً يَرُدُّ الثَّلْجَ خُضْرَهْ[3]

كما درس استعمال القصيبي لمفردات عربية قديمة وغربية حديثة، وختم حديثه عن استعمال القصيبي لمفردات من واقع تجربته الحياتية.

وقد خلص محمد الجهني من دراسته للمعجم الشعري عند القصيبي إلى نتيجة تبين: "سعة معجم القصيبي الشعري واستقطابه ظواهر أسلوبية بارزة على مستوى المفردات مثل استعماله المفردات العربية القديمة التي فرض موقفه من القومية حضورها في نصوصه الشعرية، واستعماله المفردات العامية التي فرضها موقفه من المدينة إلى حد بعيد، واستعماله المفردات الأعجمية التي ظهرت دالة على تغلغل لغة الآخر في النسيج الثقافي للأمة، إلى جانب تأثر معجمه الشعري بتجاربه الحياتية متمثلاً بظهور مفردات من واقع تلك التجارب، وربط تلك الاستعمالات بالقيمة الدلالية للمفردات"[4].

لقد حاول محمد الجهني في دراسته السابقة للمعجم أن يبين للقارئ طبيعة الألفاظ المستخدمة عند القصيبي، ومدى ارتباط هذه الالفاظ بالبيئة وعلاقتها بـالآخر مبيناً التأثر

---

1 - الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 115- 218.

2 - نفسه، ص 218.

3 - نفسه، ص 218؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 92- 93.

4 - الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 281.

والتأثير بين بيئة عربية وأخرى غربية. ويحمد للباحث في هذا الإطار أن غذى هذا الجانب بدراسة إحصائية شاملة، غطت مساحة الألفاظ في شعر القصيبي حتى ديوان "قراءة في وجه لندن".

ثانياً: المعجم الشعري في دراسة هدى الفايز:

خصصت هدى الفايز الباب الثالث من دراستها لـ(المقومات الفنية لشعر الحزن عند غازي القصيبي)، وما يعنينا في هذا الباب، الفصل الأول، الذي جاء بعنوان: (المعجم الشعري)[1]، وقُسم إلى مدخل وأربعة محاور، هي، أولاً: الخلفية الشعورية والتراثية للألفاظ، وثانياً: حركة الألفاظ وسكونها، وثالثاً: إيحاء الألفاظ، ورابعاً: روافد شعرية.

ويتضح من المدخل تركيز الباحثة على دور المفردة في اللغة الشعرية؛ لأن الشاعر في نظرها لديه "حساسية فائقة تجاه الألفاظ بدقة اختياره لها، وبما يضيفه لها من معان غير مسبوقة، وكذلك كان القصيبي مع ألفاظ شعره الحزين"[2].

وفي كلام الباحثة دليل على اهتمام القصيبي باختيار ألفاظه وحسن انتقائها؛ لتلائم الغرض الذي يريد التعبير عنه، وهذا بدوره ينعكس على جانبين – من وجهة نظري–، الجانب الأول: الدقة في التعبير عن الموضوع، والجانب الثاني: يتعلق بنفسية الشاعر من خلال القبول، أو الرفض للغرض الذي يعبر عنه.

وقد حاولت هدى الفايز التركيز على صفات الألفاظ التي يراد منها الإسهام في بيان الخلفية الشعورية للفظة، وانعكاسات ذلك على الشاعر، إذ يلجأ القصيبي إلى استخدام بعض الألفاظ ليوظفها توظيفا بناء؛ لأنها تفجر من الدلالات ما لا تستطيع ألفاظ أخرى تفجيرها، من ذلك ما وجدته هدى الفايز في قصيدتين للقصيبي، الأولى هي (سلاما يا أبا بندر) في رثاء الملك فيصل، والثانية في رثاء أخيه (نبيل) –رحمهما الله–، كما هو الحال في قول القصيبي:

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 236– 275.

2– نفسه، ص 239.

فَـــارِسَ القُـــدْسِ! أَقْفَـــرَ المَيْـــدَانُ وَهَـــوى البَنْـــدُ... واسْـــتَرَاحَ الحِـــصَانُ
سَـــقَطَ الـــسَّيْفُ مِـــنْ يَـــدٍ رَفَعَتْـــهُ نِصفَ قَـــرْنٍ... وَاسْتَـــسْلَمَ العُنْفُـــوَانُ[1]

فهي تبين أن الهدف من استخدام بعض الكلمات الخاصة، مثل: (فارس)، و(الميدان)، و(البند)، و(الحصان)، و(السيف)، هو: "ماتحمله هذه الكلمات – في الذاكرة الإسلامية– من علاقة قوية وصلة وثيقة بالجهاد الإسلامي، الذي كان الملك فيصل يناضل من أجل تحقيقه؛ متمثلاً بإيمانه الكامل بالقضية الفلسطينية؛ فاستخدام القصيبي لهذه الألفاظ نوعٌ من الضغط على العاطفة الإسلامية العامة؛ لاستدرار المشاعر الحزينة لفقد من كان يؤمن بالجهاد الإسلامي وينافح عنه"[2].

وقد مزجت هدى الفايز في تحليلها بين المفردة التراثية، وتوظيف الموروث الأدبي في شعر القصيبي في بعض المواضع، معتمدة في ذلك على عنصر التلميح؛ الذي تدل عليه الكلمة في سياق القصيدة، من ذلك تحليلها لقول القصيبي في إحدى قصائده:

والـــشِّعْرُ (لا تَعْذُلِيـــه) تَلْتَـــوِي أَلَمَـــاً وَ(جَادَكَ الغَيْـــثُ) لَحْـــنٌ حَـــالِمٌ نَـــزِقُ[3]

تقول عنه: "ففي البيت الأخير طرح القصيبي بُعداً آخر مثيراً؛ وذلك باتكائه على ما حملته كلمتا (لا تعذليه) و(جادك الغيث)، وهما إشارة إلى القصيدتين الشهيرتين، فمجرّد التلميح بأول ألفاظ القصيدتين يضمن نقل ما في القصيدتين من معان عاطفية"[4].

---

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 246؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 509.

[2] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 246.

[3] – نفسه، ص 246؛ وينظر: القصيبي، غازي، **في ذكرى نبيل**، ص 149؛ يظهر في البيت السابق توظيف القصيبي للموروث الأدبي من خلال استحضاره قصيدتي ابن زريق البغدادي، ولسان الدين الخطيب، ومطلع الأولى: **(لا تعذليهِ فإنّ العذلَ يُولعهُ... قد قلتِ حقاً ولكن ليسَ يسمعهُ)**، ينظر: العاملي، محمد بهاء الدين، **الكشكول**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983م، 1/ 104؛ وينظر: الكتبي، محمد شاكر، **فوات الوفيات والذيل عليها**، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1973م، 1/ 64؛ ومطلع الثانية: **(جادك الغيثُ إذا الغيثُ همى... يا زمان الوصلِ با لأندلس)**؛ ينظر: المقري، أحمد محمد التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، 7/ 11.

[4] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 247.

تحدثت هدى الفايز بعد ذلك عن (حركة الألفاظ وسكونها)[1] فتناولت خاصية الأفعال في شعر القصيبي، والتي تجسد عنصري الحدث، والزمن على اختلاف الموقف الانفعالي الذي تفرضه الحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر، ومن الأمثلة التي أوردتها، قول القصيبي:

أحِسُّ بِالرَّعْشَةِ تَعْتَرِينِي
والمَوْتُ يَسْتَرْسِلُ فِي وتِينِي
ومِوْجَةُ الإغْمَاءِ تَحْتَوِيني[2]

وتركز هدى الفايز على وظيفة الفعل/ اللفظة في المقطع السابق عند تحليلها، تقول:"فقد استخدم في هذه الأبيات الثلاثة أربعة أفعال هي: (أُحسُّ، تعترينسي، يسترسل، تحتويني) وكلها مضارعة، ولو تجاوزنا الفعل (أحسّ) وركّزنا على الأفعال الثلاثة الباقية (تعتريني، يسترسل، تحتويني) وجدناها أفعالاً موحية تحمل حركةً بطيئةً ولكنها مستمرة، وهي مناسبة جداً للحالة التي يشكوها الشاعر وهي الحمى، فالفعل (تعتريني) يحمل صفة التكرار الذي ينبع من داخل الشيء ويسيطر عليه، والفعل (يسترسل) يحمل صفة الاستمرار الوئيد الذي يسري بهدوء في مسارات مقصودة، والفعل (تحتويني) يحمل حركة الإحاطة بالشيء من جميع جوانبه حتى يكون الشيئان شيئاً واحدا، وهذه الأفعال تحمل طاقة إيحائية كبيرة، ولقد قوّى هذه الطاقة وعضدها صياغتُها المضارعة التي جعلتها توحي بالاستمرار والتكرار، وأعطتها زمناً أكثر للامتداد"[3].

ويلمح أن هدى الفايز تربط بين وظيفة الأفعال والحالة النفسية للشاعر، خصوصاً في موقفه من الزمن؛ ولا غرابة في هذا الطرح الذي يبدو متناسباً مع موضوع دراستها

---

1 - الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 248- 254.

2 - نفسه، ص 249؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 570.

3 - الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 249.

الحزن، فقد حاولت أن تقدم مجموعةً من المقطوعات الشعرية التـــي تكـــتظ فيهـــا أفعـــال الماضي والمضارع من شعره.

أما في (إيحاء الألفاظ)[1]، فترى هدى الفايز أن الإيحاء هو أن "توقظ الألفاظ فـــي الذهن والنفس صوراً ومعاني جانبية لها تأثير في نفس المتلقي"[2]، كما أضافت أن القصيبي "له ذوق خاص في اختيار ألفاظٍ لها قدرةٌ كبيرة على الإيحاء يتناسب جرسها – دائماً– مع الأفكار السائدة في القصيدة، والمشاعر الطاغية...، فيكون اللفظ محمّلاً بإشعاعات إيحائية تثري المعنى والصورة العامة، وبهذا يكون اللفظ دقيق الدلالة لا يستطيع أي لفظ أن يحـــلّ محله"[3].

ويبدو أن هدى الفايز – في الاقتباسين السابقين– من أنصار (اللفظ)؛ الذي يكـــون شديد الإيحاء بالمعنى والدلالة عليه، وما يتصل به من صور فنية تعكس الحالة الـــشعورية التي يعيشها القصيبي.

وقد استشهدت الباحثة بقصائد من شعر القصيبي ركزت من خلالها علـــى إيحـــاء اللفظة، وما تدل عليه في معجمه الشعري، فتقول – مثلاً–: "ومن الألفاظ الموحية الدقيقـــة الدلالة التي استخدمها القصيبي في شعره الحزين كلمة (تنتف)"[4]، وأوردت قول القصيبي:

تَعْبَثُ إِسْرَائِيلُ فِي مَسَاجِدِي

تَنْتِفُ ذَقْنَ وَالِدِي

وَأَخْتَفِي

---

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 255– 263.

[2] – نفسه، ص 255.

[3] – نفسه، ص 255.

[4] – نفسه، ص 257.

كَالفَأْرِ في قَصَائِدِي[1].

تقول هدى الفايز عن لفظة (تنتف): "فقد اختار كلمة (تنتف) دون غيرها من الكلمات التي تدلّ على إزالة شعر الذقن كـ(تقصّ أو تحلق مثلاً) وأراد من هذا الاختيار الذكيّ أن يشير إلى عدة أمور استنتجها أحد الباحثين"[2]، وأوردت ما ذكره أحمد شبلول حول كلمة (نتف)، وهي: "الأول: أن الفعل (تنتف) مضارع أي أنه مستمر، وهذا يعني أن عملية النتف مستمرة، فما زالت إسرائيل (تنتف) قيمنا وعقائدنا ومثلنا ومبادئنا. الثاني: أن عملية النتف تكون باختيار دقيق جداً، وتتم ببطء شديد شعرةً شعرة، وهذا يعني أن عملية نتف القيم والمبادئ الإسلامية والتقاليد العربية يسبقها عادةً عملية دقيقة واختيار وإجماع صهيوني على نتف هذا الجزء المترسب في وجداننا أو ذاك. الثالث: أن عملية النتف تكون أشبه بعملية الاقتلاع من الجذور أو من الأعماق. الرابع: أن شعر الذقن (اللحية) هو مما اشتهر به المسلم تأسّياً برسول الله – علية الصلاة والسلام–، ونتفها يعني في اعتقادهم القضاء على جوهر الدين الإسلامي ومظهره"[3].

وهذا التأويل لكلمة (تنتف) قد يبدو مبالغاً فيه؛ وذلك بتحميل الكلمة أكثر من طاقتها الإيحائية في دلالتها، كما أن هذا النقد أقرب ما يكون إلى النقد السياسي، ولعل تبني الباحثة لرأي من سبقها قد أوقعها في الابتعاد عن تحليل إيحاء الألفاظ فنياً في النص المستشهد به، فهناك من الألفاظ ما يحمل دلالات فنية لم تتطرق إليها، مثل: (إسرائيل– مساجدي– أختفي– الفأر– قصائدي)، بدلاً من الاكتفاء بكلمة واحدة – تنتف– وتأويلها بأكثر من دلالة.

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 257؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 521.

[2] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 257.

[3] – نفسه، ص 258؛ وينظر: شبلول، أحمد فضل، ومبارك، أحمد محمود، **نظرات في شعر غازي القصيبي**، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1419هـ/ 1998، ص 35– 36.

وفي (روافد المعجم الشعري)[1]، أظهرت الباحثة قدرتها على حسن الاستشهاد لهذه الروافد عند القصيبي، كالروافد التي تتعلق بالجانب الديني، والتاريخي، والحروب، والطبيعة، داعمة ذلك بأمثلة شعرية تدعم ما تقوله، ومن الأمثلة التي ضربتها على روافد المعجم الشعري للجانب الديني، قول القصيبي:

هَلْ أنْتِ صَائِمَةٌ...
وأيْنَ الغُسْلُ...أو مَاءُ الوَضُوء...
أوْ التَيمّمُ بالغُبارِ؟
هَلْ أنْتِ صَائِمَةٌ؟ وكَيْفَ؟
وَهَلْ يَصِحُ الصَّوْمُ...إن كانَ السَّحُورُ
من القَنَابِلِ... شُرْبَةَ الإمْسَاكِ
من سُمٍّ ونارٍ؟
وَمَدَافِعُ الإفْطَارِ...لا تَرْمِي
سوى مُهَجِ الصِّغَارِ؟[2].

وقد رأت هدى الفايز بعد عرضها نماذج من شعر القصيبي أنه "قد جعل لنفسه معجماً شعرياً خاصاً، ولحزنه معجماً أكثر خصوصية؛ حيث شحن ألفاظه بمعانٍ جديدة، إضافة إلى معانيها الأصيلة، وفرّغ فيها إيحاءاته المتنوعة"[3].

وخلصت دراسة هدى الفايز إلى نتيجة مؤداها "أن كثيراً من ألفاظ القصيبي تبعث هالات من الصور والمعاني الجانبية التي تؤثر في نفس المتلقي، بالإضافة إلى معانيها القاموسية، وتبين أيضاً أن إيحاء في الألفاظ في شعر القصيبي الحزين، إما أن يعود إلى خصوصية معنى اللفظ، فيتم نقله إلى غير استخدامه الخاص، مع وجود ظلال من معناه

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 264– 275.
2 – نفسه، ص 264؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 30– 31.
3 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 275.

الخاص توحي بأشياء كثيرة غير المعنى القريب، وإما أن يعود الإيحاء إلى أصوات تلك الألفاظ فيحاكي الصوت المعنى ويوحي بمدلوله، وإما أن يعود الإيحاء في الألفاظ إلى ما يحمله اللفظ من إشعاعات شعورية متفجرة بالعاطفة"[1].

وفي المحصلة، حاولت الباحثة في دراستها للمعجم الشعري عند القصيبي التركيز على كيفية توظيفه للكلمة المفردة في النص، من خلال عرضها لنماذج شعرية بينت فيها الألفاظ التراثية، وحركة الألفاظ وسكونها، إضافة إلى إيحاء الألفاظ نفسها.

[1] - الفايز، هدى صالح عبد العزيز، الحزن في شعر غازي القصيبي، ص 413.

ثالثاً: المعجم الشعري في دراسة فاروق دربالة:

تحدث فاروق دربالة عن جوانب فنية في شعر القصيبي في دراسة له، عنونها بـ: (شعرية الصحراء والبحر: دراسة في شعر غازي القصيبي)، وتعد هذه الدراسة من الدراسات الفنية، ولا سيما في بابها الثاني الذي اشتمل على: المعجم الشعري، والصورة الفنية، والإيقاع[1].

ذكر فاروق دربالة في مقدمة دراسته، أنها تقوم على شقين أساسين...، الثاني: "الدراسة الفنية: وهي تقوم على تناول شعره بشكل عام، من خلال الدواوين السبعة الأولى التي تضمها المجموعة الشعرية الكاملة الصادرة في طبعتها الثانية التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة"[2].

حاول فاروق دربالة في حديثه عن المعجم الشعري للقصيبي أن يتتبع موضوعات هذا المعجم، دون وضع تقسيمات فرعية له – كما هو الحال في الدراستين السابقتين–، كما قام باستحضار مجموعة من النماذج الشعرية الدالة على موضوعات المعجم، أو كما قال: "وعندما نقوم بجولة عشوائية في أعماله نستطيع أن نرصد نماذج مختلفة – في شتى الأغراض– تدل على استخدام الشاعر للغته بحس بالغ، ودراية بما فيها من أبعاد وتأثير"[3].

---

[1] – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 133– 226.

[2] – نفسه، ص 6، أما الشق الأول، فذكر فاروق دربالة " الدراسة التحليلية: وهي خاصة بالأغراض الشعرية عنده، والوقوف عند كل غرض منها بالبحث والتفسير، والتحليل من حيث الكيف والكم للكشف عن خصائصه، وفحواه، واتجاهاته، وقيمه المعنوية والفنية، وهذا كل ما يتصل بمنهج دراسته، ينظر: دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 6.

[3] – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 137.

تناول فاروق دربالة ضمن المعجم الشعري اللفظة المفردة من حيث القوة والضعف، ومناسبة اللفظة للغرض الشعري، والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، والمستوى التقليدي والحر، وتأثير البيئة على طبيعة الألفاظ المستخدمة، واستلهام الشاعر لألفاظ التراث والتاريخ (اللغة القديمة)، ومراوحة الشاعر في ألفاظه بين التقليد والتجديد، واستخدام ألفاظ عصرية مبتكرة، ولم يفت صاحب الدراسة الإشارة إلى استخدام الشاعر لعدد من الصيغ في شعره، لينتقل بعد ذلك فيتناول المعنى، ويؤكد على نتيجة مفادها أن ألفاظه قصرت – أحياناً– عن معانيه. ويختم هذا المبحث ليدلل على مدى ارتباط اللفظ بالمعنى وخدمتهما للغرض الشعري[1].

مما سبق، يتضح للقارئ أن فاروق دربالة ألمَّ – إلى حد ما– بجوانب المعجم الشعري عند القصيبي، وسنحاول هنا، استعراض بعض النماذج التي وقف عندها صاحب الدراسة، وتسليط الضوء على كيفية معالجته لها.

ومن الأمثلة على اختيار الألفاظ من حيث القوة والضعف عند القصيبي، ما يقوله فاروق دربالة: "وفي مقطوعة كبرياء من ديوان "أبيات غزل" تستمد اللغة قوتها من حسن اختيار الألفاظ المعبرة القوية، ووضعها في نظام يعتمد على إظهار ما فيها من دلالات كاملة:

أتيْتُهُ بالشِّعْرِ.. بالأبْيَاتِ أنْحَتُهَا ... مِنَ الضُّلُوعِ كَمَا تُستَوْقَدُ النَّارُ
لا! لَنْ يَمُرَّ غُبَارُ الذُّلِّ في شَفَةٍ ... يَمُدُّهَا بِلُحُونِ الكِبْرِ تَيَّارُ
تِلْكَ القَصَائِدُ سِرُّ الفَجْرِ فِي كَبِدِي ... فَكَيْفَ يَكْمُنُ فِي أبْيَاتِهَا العَارُ؟[2]

---

1 – دربالة، فاروق عبد الحكيم، شعرية البحر والصحراء، ص 137– 162.

2 – نفسه، ص 139؛ وينظر: القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 442.

فلفظة (أنحتها) حملت إلينا دلالة عن المعاناة التي يجدها الشاعر لحظة الإبداع، كما أنها توحي – أيضاً– بأنه يبدع شيئاً جميلاً، ثم عمق المعنى شبه الجملة (من الضلوع)، وبعدها ظل يقوى ويقوى، فالقصيدة التي ينحتها لن يمسها (غبار الذل)، فهي سر الفجر وإشراقة الداخل الذي يضيئه الصدق والكبرياء"[1].

وفي حديثه عن مدى ملاءمة اللغة الشعرية المستخدمة للمعنى، نجده يقول: "وكلمات اللغة تحتشد في القصيدة على نحو من الاستقرار والطمأنينة فلا نشعر فيها بالتكلف أو القلق، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (الشعراء):

تَرَوْنَ الجَمَالَ احْمِرَارَ الخُدُوْدِ وسِحْرَ المَرَاشِفِ مِنْ غَانِيَةْ
وتَلْمَحُهُ فَي وُجُوْمِ العُيُوْنِ وَفِي ذِلَّةِ النَّظْرَةِ البَاكِيَةْ
وَفِي اللّيْلِ يَنْثُرُ أَطْيَافَهُ عَلَى مَضْجَعِ القَرْيَةِ الغَافِيَةْ
وَفِي أَنَّةِ الحُزْنِ مِنْ عَاشِقٍ تُجَاوِبُهَا أَنَّةُ السَّاقِيَةْ
وَفِي رَنَّةِ الطَّيْرِ عِنْدَ الغُرُوْبِ يُنَادِي أَلِيفَتَهُ النَّائِيَةْ[2]

فاللغة الموفقة المتوائمة مع المعنى تجعل من القصيدة شيئاً هامساً منساباً، ليس به نشوز أو توتر، فكل لفظة تسكن موضعها في استقرار وتآلف مع غيرها، حتى في القافية"[3]. ومن خلال النموذج السابق نجد أن فاروق دربالة حاول البحث عن وظيفة اللفظة في السياق الذي ترد فيه ومدى تحقيقها للمعنى.

ويؤكد فاروق دربالة على أن لغة القصيبي كانت مسكونة ببيئته وثقافته وحزنه الرومنسي المعهود، يقول: "نشعر أن ولاء القصيبي لبيئته البحرينية الخليجية قد أمد قاموسه بكثير من مفردات هذه البيئة وألفاظها الخاصة، كما أن ولاءه لبيئة المملكة [يقصد المملكة

---

[1] – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 139.

[2] – نفسه، ص 139؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 36– 37.

[3] – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 140.

العربية السعودية] بكل ما فيها من معالم ومناظر قد زاد معجمه ثراء في تلك الناحية، فهو ابن هذه البيئة البحرية الصحراوية نسباً، ومولداً، ونشأة، وتكويناً، وعقيدة، وارتباطا، وميزة كبرى للشاعر أن يعيش هكذا في بيئة غنية بأحوالها، ومعالمها، بين رمل، وماء، مثل هذه البيئة التي تتسرب إلى لغته، وتشكل جانباً متميزاً من قاموسه الذي تتردد خلاله مثل هـذه الكلمات (بحر – لؤلؤ– محار...)، كما أن هناك مسميات خاصة تشير إلى مدن أو معـالم في بيئة البحرين، ومنها (المنامة– المحرق– دانة الغواص...)، أما بيئة المملكة فتتمثل في ألفاظ كثيرة حاضرة في ديوان الشاعر، ومنها (الصحراء– القفار– السراب–...)، وفـي شعره أسماء لمدن سعودية، مثل: (الرياض– جدة – عسير...)"[1].

ومن الأمثلة التي ضربها فاروق دربالة، على الكلام السابق ذكره، قوله: "وكثيـراً ما نشعر – من خلال شعره– أننا أمام طبيعة معينة تعبر عنها الكلمات المتصلة بهـا فـي حرارة تتناسب مع أجواء الصحراء العربية، كما جاء في قصيدة (بعد الرحيل):

وَمَضَيْتُ فِي صَحْرَاءَ قَاحِلَةٍ ... الصَّخْرُ فِيهَا يَحْضُنُ الصَّخْرَا
الرَّمْلُ مُنْتَشِرٌ عَلَى شَفَتِيَّ ... والشَّمْسُ تُمْطِرُ جَبْهَتِي جَمْرَا[2]

فبيئة الشاعر تسكنه وتكون مفرداتها أقرب إلى تناوله حينما يكون في غربته بعيداً عنها بجسده...، وفي قصيدة (أغنية حب للبحرين) تتسابق الكلمات الفرحة لتعبر عن أخص ما يميز بيئة الشاعر ويرمز إليها وهما، النخلة، والبحر، أو الدر، والرطب، كما جاء فـي مطلعها"[3]:

بَحْرَيْنُ! هَذَا أَوَانُ الوَصْلِ...فَانْسَكِبِي ... عَلَيَّ بَحْرَيْنُ مِنْ دُرٍّ وَمِنْ رَطِبِ[4]

[1] – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 144.
[2] – نفسه، ص 146؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 211– 212.
[3] – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 146.
[4] – نفسه، ص 146؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 807.

حاول فاروق دربالة أن يظهر أثر البيئة التي كان يحياها ويعيشها في طبيعة الألفاظ التي وظفها القصيبي في شعره، كما أنه بيّن الأثر النفسي الذي تركته البيئة على صاحبها. وتأتي لغة الشاعر – كما يرى فاروق دربالة- مشحونة بطاقات عالية من المعاني والدلالات، وهو في سياق ذلك يوظف التراث، ويستعمل المتداول باقتدار ومهارة تضعه في دائرة التجديد والطرافة، يقول دربالة: "يبدو غازي القصيبي متصالحاً مع اللغة الأصلية وقريباً من التراث، يشيع في شعره اللفظ الأصيل القادم إلينا من خلف العصور، ليشارك في سياق شعري حديث، وقد أكسبه السياق جدّة وطرافة، وتحول على يد الشاعر إلى أداة حديثة للتعبير، ولكنها مغموسة في رحيق الأصالة...، كما في قوله في قصيدة (يا أعز النساء):

يَـا أعَـزَّ النِّسَاءِ...! إنْ قُلْتُ شِعْرَاً   أَحْرَقَ الشِّعْرَ كَاهِنٌ مَخْبُـولُ
يَـا أعَـزَّ النِّسَاءِ... إنْ قُلْتُ نَثْرَاً   سَفَّهَتْهُ فَطَاحِلٌ وفُحُولُ[1]

ففي البيتين السابقين ينتصب التراث اللغوي متمثلاً في ألفاظ ربما لا تستعمل الآن مثل (كاهن- فطاحل- فحول)، ولكن أعيد شحنها بطاقات رمزية جعلتها قوية التأثير والإيحاء"[2].

وقد اختتم فاروق دربالة مبحثه بمجموعة من الانتقادات التي بين من خلالها أن ألفاظ الشاعر تقصر – أحياناً- عن معانيه، ومن استشهاداته على هذا الجانب، قول القصيبي:

أحِبُّكِ حَتَّى تَطْفَحَ الأَرْضُ بالحُبِّ   وَحَتَّى يَغُوصَ الكَوْنُ مِثْلَكِ فِي قَلْبِي[3]

---

1 – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 150؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 668.

2 – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 150.

3 – نفسه، ص 161؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 501.

يعلق فاروق دربالة على المطلع السابق، بقوله: "وتأتي قصيدة (أحبك) من ديوان "أنتِ الرياض" كنموذج للشعر العاطفي الحافل بالمعاني القوية والصور المؤثرة غير أن في مطلعها لفظة – أظنها– لم تأتِ على مستوى القصيدة...، وأحسب أن لفظة (تطفح) غير مناسبة في هذا الموضع، وإن كانت دالة على فيض الحب، غير أنها ربما أوحت بعدم الارتياح؛ نظراً لاقترانها ببعض المعاني البعيدة عن الشعر، كما أن طبيعة اللفظة الصوتية – في حرفي (التاء) و (الطاء) الانفجاريين– لا تتناسب مع رقة الغزل"[1]. وواضح أن فاروق دربالة يذكرنا في هذا النقد بنقد اللغويين، ويذكرنا – وهذا هو الأهم– بالجاحظ (ت: 255 هـ) الذي تناول قضية اللفظ والمعنى بشكل واضح، في مقولته المشهورة: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[2]، ويعزز هذا التأثر في عبارته: "ومن الألفاظ الملقاة على قارعة الطريق التي أصبحت باهتة بتداولها على ألسنة الناس في حياتهم اليومية"[3].

لقد حاول فاروق دربالة من خلال هذا المبحث أن يبين المستوى الحقيقي لمعجم القصيبي الشعري، وما اشتمل عليه من تجديد، وحرص على سلامة اللغة، مؤكداً في الوقت نفسه امتلاك القصيبي القدرة اللغوية على توظيف الألفاظ التراثية، والمزج بين الأصالة والتجديد.

[1] – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 161.

[2] – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996م، 3/ 131– 132.

[3] – دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء**، ص 158.

في ضوء ما سبق، يلاحظ أن الدراسات[1] الثلاث قد تباينت في طريقة الطرح والمعالجة للمعجم الشعري عند القصيبي، فمحمد الجهني اعتمد منهجاً نقدياً يقوم على الإحصاء في دراسة الحقول الدلالية، أما هدى الفايز فقد ربطت وظيفة الكلمة في المعجم الشعري بالناحية البلاغية في أغلب المواطن، وهذا أمر طبيعي فكثيراً ما ربط النقاد العرب المنهج الأسلوبي بالبلاغة في تراثنا العربي[2].

كما حاولت دراسة فاروق دربالة استقصاء الموضوعات المرتبطة بالمعجم الشعري عند القصيبي دون وضع تفريعات له. وقد أشادت الدراسات الثلاث بمعجم القصيبي الشعري، إذ كان ثرياً بتعدد حقوله في صنوف الألفاظ، والتي تشي بدقة اختيار الشاعر للغته الشعرية، وثقافته الموسوعية.

---

[1] – هناك دراسات – لم نتعرض إليها– تطرقت إلى (المعجم الشعري) في شعر القصيبي، منها، على سبيل المثال ينظر: الجهني، هيفاء رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي**، تحت عنوان: (في المعجم الشعري)، ص 238– 285؛ والشرفي، أحمد علي ناصر، **البحر في الشعر السعودي**، معهد البحوث بجامعة أم القرى، ط1، مكة المكرمة، 1430هـ/ 2009م، ينظر الصفحات: 155، 171، 172، 174، 175، 176، 183، 184، 186، 188، 197، 206، 207، 208، 223، 226، 257، 261، 270، 275، 276، 288؛ والزهراني، أحمد، **صوت الذات في شعر القصيبي**، تحت عنوان: (الخصائص الفنية التي أثرت في تشكيل المعجم الشعري)، ص 70– 88.

[2] – للاستزادة في هذا الجانب، ينظر على سبيل المثال: الزهرة، شوقي، **جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر: دراسة فيلولوجية**، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م؛ ودرويش، أحمد، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

المبحث الثالث: الأساليب اللغوية:

اهتمت الحركة النقدية بدراسة أبرز الأساليب اللغوية في شعر القصيبي، مثل: (التقديم والتأخير)، و(التكرار)، و(الحذف)، و(الاستفهام)، و(النداء/ الطلب)، التي كانت محط اهتمام الدارسين للشعر.

وتكاد تتفق أغلب الدراسات التي تناولت الأساليب اللغوية في شعره على تسميتها بالأساليب اللغوية، ولاسيما الدراسات من (بيئة طلبة الدراسات العليا) التي جاءت في العقد الأول من الألفية الجديدة، وسنبين ذلك من خلال وقوفنا عند أبرز ثلاث دراسات في هذا الجانب، وهي:

أولاً: ظواهر أسلوبية في دراسة محمد الجهني.

ثانياً: أساليب شعرية في دراسة هدى الفايز.

ثالثاً: البنية الطلبية في دراسة غادة إبراهيم.

أولاً: ظواهر أسلوبية في دراسة محمد الجهني:

تحدث محمد الجهني عن (الظواهر الأسلوبية البارزة على المحور الأفقي)[1] في شعر القصيبي، وقد أدرج تحت هذا المحور مجموعة من الظواهر الأسلوبية، رأى أنها الأبرز في شعر القصيبي، وهي:

1- توظيف البنية الاستفهامية.

2- توظيف البنية الندائية.

3- الاعتراض.

---

[1] - الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 230- 240.

4- الحذف.

5- غياب الروابط.

6- التكرار.

ويبدو جلياً اعتماد محمد الجهني على المنهج الأسلوبي كما في عنوانه الرئيس، وفي تقديمه لهذا المحور. لقد اطلع على بعض الكتب الغربية المترجمة الحديثة التي تتحدث عن الأسلوب والأسلوبية، كما وردت عند (جيرو) (Jiro) في كتابه "الأسلوب والأسلوبية"[1] على سبيل المثال. ويتضح هدفه من هذا الجانب في "الكشف عن أثر مواقفه الشعرية في بناء الجملة، إلى جانب الكشف عن مظاهر الانحراف الأسلوبي فيها"[2].

تناول محمد الجهني البنية الاستفهامية عند القصيبي، فرأى أن توظيف هذه البنية من أهم ملامح الخصوصية على المحور الأفقي للغة القصيبي الشعرية، إذ تسيطر البنية الاستفهامية على معظم شعره؛ وذلك لقيام مشروعه الشعري على محور أساسي يتمثل في (الظمأ والحرمان)، ويمتد توظيف هذه البنية من ديوانه الأول حتى آخر قصيدة كتبها، وبنيت عليه أبعاد موقفه من الحب كافة، ويدلل محمد الجهني على كلامه السابق، بقول القصيبي في سيرته الشعرية "إن تعبيري الحرمان والظمأ اللذين يتكرران في (أشعار من جزائر اللؤلؤ) وفي الدواوين التي تلته، يندر أن يعبرا عن عاطفة حسية مباشرة: بل يتجاوزا ذلك إلى التعبير عن كل ما تصبو إليه الروح وتعجز عن بلوغه...، وإلى ذلك التحرق الدائم إلى ما لا يمكن وما لا يكون"[3]، ويرى محمد الجهني أن كلام القصيبي: (ما لا يمكن وما لا يكون)، هو البحث عن اللاممكن وغير الكائن بالاستفهمام والسؤال، ثم إن

---

1 - الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 230 وينظر: هامش الصفحة.

2 - نفسه، ص 230.

3 - نفسه، ص 231؛ وينظر: القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 48.

التعبير عن الظمأ والحرمان يتطلبان الرغبة في عدم الانقطاع، ومن ثم ديمومـــة الـــسؤال الذي لا ينقطع [1].

وقد اقتصر البحث في البنية الاستفهامية على ثلاثة محاور، وهي: المحور الأول: الغياب والحضور، والمحور الثاني: توظيف البنية الاستفهامية في بناء القصيدة، والمحور الثالث: الحنين إلى الماضي، وحاول محمد الجهني من خلال هذه المحاور الثلاثة استجلاء البنية الاستفهامية التي تبحث عن الأفضل في شعر القصيبي. من ذلك ما نجده في حديثـــه عن المحور الأخير، يقول: "وفي هذا المحور تستوعب البنية الاستفهامية تيـــار شـــعوره بالحنين إلى الماضي الذي يستحضره بالسؤال. ويظهر جلياً في قصيدة (العودة إلى الأماكن القديمة). التي تضم ستة وأربعين بيتاً، يبحث الشاعر فيها عن أماكنه القديمة بأربع أدوات استفهام كان للأداة (أين) التي يطلب بها تعيين المكان حضور بارز عن سواها. إذ تكررت في هذه القصيدة ثماني عشرة مرة مقابل مرة واحدة لكل من (كيف، والهمزة، ومن). حيث جاءت التساؤلات معبرة عن حنين جارف إلى تلك الأماكن. وفي ذلك دلالة واضحة علـــى استيعاب البنية الاستفهامية لتيار الشعور بالحنين إلى الماضي ودورها في تجـــسيد بعـــض أبعاد موقفه من المدينة"[2].

هذا فيما يتعلق بتوظيف (البنية الاستفهامية)، أما (توظيف البنية الندائية) فقد بين أن القصيبي يستغلها "استغلالاً فنياً يدخل في صميم بناء القصيدة مما جعلها تلعب دوراً أسلوبياً بارزاً"[3]، فاستشهد بمقطوعات شعرية تؤيد ما ذهب إليه، مثل مقطع من قصيدة (يا أعـــز النساء) يقول القصيبي:

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 231.

2 – نفسه، ص 232.

3 – نفسه، ص 232.

يَا أعَزَّ النِّسَاءِ! مَا أرْخَصَ الألْفَاظَ   يَجْتَرُّهَا اللِّسَانُ القَؤُولُ

...

يَا أعَزَّ النِّسَاءِ أيْنَ مَضَى الطِّفْلُ؟   وَأيْنَ ابْتِسَامُهُ المَغْسُولُ

...

يَا أعَزَّ النِّسَاءِ! أخْشَى عَلَى قَلْبِي   مِنَ المَجْدِ... إنَّمَا المَجْدُ غُولُ

...

يَا أعَزَّ النِّسَاءِ! جِئْتُ هَزارا   جَدٌّ فِي أثَرِهِ عُقَابٌ أكُولُ[1]

يقول محمد الجهني عن هذا المقطع: "هكذا يفتتح القصيدة مكرراً البنية الندائية (يا أعز النساء) أربع مرات في المقطع الأول...، وهي من قصيدة بعنوان (يا أعز النساء) التي تقدم شكوى مُرّة من الواقع العربي الحزين، إذ يلاحظ فيها الدور الفاعل للبنية الندائية في تفريغ المعنى الأساسي ابتداء من العنوان وانتهاء بكل مقطع من مقاطعها"[2]، ويبدو أن محمد الجهني قد تناسى جانباً آخر يرتبط بتكرار البنية الطلبية، إذ أخذ يتحدث عن توظيف هذه البنية، دون أن يبين للقارئ ما إذا كانت هذه البنية سلبية أم إيجابية، عندما تتكرر أكثر من مرة، فتصبح ثقيلة على أذن السامع، كما أنها تحدث نغماً موسيقياً له إيجابيته وله سلبيته أيضاً، وذلك يعود إلى طبيعة توظيف الكلمة في النص المستشهد به. ويحمد لمحمد الجهني أنه أشار إلى دور هذه البنية بالنسبة للشاعر، باعتبارها طريقة ناجحة لتفريغ الفكرة الأساسية لمعنى القصيدة، وليس أدل على ذلك من أن العبارة التي تكررت هي العبارة نفسها التي تحمل عنوان القصيدة.

وانتقل محمد الجهني بعد ذلك إلى (الاعتراض) الذي يعده "من الظواهر الأسلوبية المهمة التي تتصل بطبيعة الحركة الأفقية للغة الشعرية، إذ يعتمد على تحويل أحد عناصر

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 233؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 666- 668.

2 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 233.

التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من خواصها الترابط والتسلسل. ودخول الجملة الاعتراضية بين عناصر التراكيب يقطع الدلالة المتصلة (أفقياً) في التركيب الأصلي، ثم يعود التركيب إلى تمامه بعد دخول المعترض، فيتم المعنى في الكلام، بحيث لو أسقط العنصر الدخيل لبقي الأول على حاله في الإفادة"[1].

وأفهم من كلام محمد الجهني السابق أن (الاعتراض) يعد سمة سلبية في أسلوب الشاعر، ولهذا نجده يورد بعض الملاحظات النقدية على الاعتراض في شعر القصيبي، يقول معلقاً على مقطع شعري: "وقد يطول الاعتراض التركيبي لتكونه من أكثر من تركيب فيطول بذلك تعليق المعنى وانتظار عودته المتوقعه"[2]، ومثل له بقول القصيبي:

وَأُقْسِمُ أنّنا أقْوَى

- بِدِفْءِ الحُبِّ في عَيْنَيْكِ...

بِالعِنَبِ الّذِي يَنْمُو عَلَى شَفَتَيْكِ...

بِالحَرْفِ الّذِي يَجْتَاحُنِي...

بِمَخَاضِ رَحْمِ الأرْضِ...-

أُقْسِمُ أنّنا أقْوَى

وَأنّا سَوْفَ نَصْنَعُ مِنْ لَهِيْبِ الحُبِّ أغْنِيَةً"[3].

كما بين أن الاعتراض – في موضع آخر– في شعر القصيبي قد يأخذ: "مظاهر تقليدية بحتة تمليها طبيعة الوزن، فيجيء الاعتراض تقليدياً غالباً ما يتمثل في مظهر الجملة الإنشائية الدعائية"[4]، من مثل قصيدة (اعترافات)[5].

---

[1] – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 234.

[2] – نفسه، ص 235.

[3] – نفسه، ص 235؛ وينظر: القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 300.

[4] – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 235.

[5] – نفسه، ص 235؛ وينظر: القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 214.

وبالانتقال إلى (الحذف) الذي قصد به (البتر)، وهو "عنصر من عناصر التركيب من حقه الوجود والاتصال"[1]، يرى محمد الجهني أنه يأخذ مظهرين في شعر القصيبي، الأول (الحذف العدولي)، والذي يدل على "العدول المتعمد عن القاعدة النحوية، ويعد العدول عن القاعدة النحوية – مع العلم بها– مظهراً انزياحياً أسلوبياً برغم اعتباره قياساً إلى المعيار الأصلي لحناً، طالما هدف الشاعر من عدوله إلى استغلال الطاقة الدلالية الناجمة عنه"[2]، ومثل له بقول القصيبي:

مَا أقْسَى خَطْوَ الزَّمَنِ المُوْغِلِ

فِيْ أحْشَائِي... مَا أقْسَاهْ

(أشْنَعَ) مَا ارْتَكَبَتْ كَفَّاهْ[3].

يقول محمد الجهني عن هذا المقطع: "لجأ القصيبي إلى حذف (ما) التعجبية التي لا تجيز القواعد النحوية حذفها من صيغة التعجب استغلالاً لطاقة دلالية مرجوة. فالغرض من الحذف هو تكريس دلالة شناعة الزمن وفعله في الشاعر. ولم يكن حذفها جهلاً بالقاعدة بدليل تحققها في التركيبين السابقين للتركيب الذي حذفها فيه"[4].

أما الحذف الثاني عند صاحب الدراسة، فهو (حذف العبارة)، ودلل عليه بقول القصيبي:

لَـوْ يَـصُدُّ الـرَّدَى الثَّبَـاتُ..لَـصَدَّ   المَـوْتَ حَـزْمٌ مَلَكْتُـهُ...وجِنَـانُ

لَوْ! وَتَحْنِـي الـرُّؤوسَ... هَـذَا قَـضَاءُ   اللهِ... هَـذَا مَـا شَـاءَهُ الـرَّحْمَنُ[5]

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 235.

2 – نفسه، ص 236.

3 – نفسه، ص 236؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 649.

4 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 236.

5 – نفسه، ص 236؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 510– 511.

يقول محمد الجهني: "فالشاعر يحذف متعلق (لو)، ويترك للمتلقي تقديره، اعتماداً على السياق السابق، وهو قريب التقدير، إذ يمكن تقديره بـ(لو نصرناك... دعمناك... ولكننا نجبن ونحني...). وفي ذلك استغلال لطاقة الحذف الدلالية، وإشراك للمتلقي في تركيب وصياغة الجملة"[1].

أشار محمد الجهني بعد ذلك إلى (غياب أدوات الربط)، وبين أنها "من أبرز مظاهر الانزياح الأسلوبية على مستوى التركيب في شعر القصيبي"[2] وأورد مثالاً من قصيدة (أمرح في عينيك) كظاهرة لغياب أدوات الربط في شعره، يقول القصيبي:

أَمْرَحُ فِي عَيْنَيْكِ...أَمْشِي عَلَى الـرْ رِمَالِ[3] كَالطِّفْلِ... أَلُمُّ المَحَارْ
أُقَطِّعُ المَرْجَانَ... آوِي إِلَى كَهْفِي الَّذِي يَحْوِي كُنُوزَ البِحَارْ
أُشَارِكُ النَّوْرَسَ آفَاقَهُ حِيْنَاً... وَأَغْفُو فِي ظِلَالِ القِفَارْ"[4]

يعلق محمد الجهني على هذا المقطع بقوله: "ويظهر من المقطوعة السابقة غياب الرابط (الواو) بين الأفعال المضارعة المتصلة بضمير المتكلم (أمرح، أمشي، أقطع، آوي، أشارك)، ويأتي غياب الرابط هنا تأكيداً على رغبة الشاعر في المحافظة على تدفق حركة الأفعال الأفقية دون إعاقة (الواو) لها، وصولاً إلى الذروة المتمثلة في الفعل الأخير (أغفو)"[5]. ويمكن إضافة عنصر الوزن كسبب من أسباب حذف أدوات الربط إذ يستقيم الوزن بدونها، حيث جاءت الأبيات على البحر (السريع).

---

[1] – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 236.
[2] – نفسه، ص 237.
[3] – وردت كلمة (الرمال) كاملة في عجز البيت، وقمت بتقسيمها إلى جزأين لاستقامة الوزن.
[4] – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 237؛ وينظر: القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 471.
[5] – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 237.

أما ظاهرة (التكرار)، فقد بين محمد الجهني أنها تعد "مظهراً أسلوبياً بـــارزاً فـــي شعر القصيبي"[1]، وقسمها إلى قسمين، الأول:تكرار التقسيم، بما فيـــه تكـــرار الكلمـــة أو العبارة، والثاني: التكرار اللاشعوري، وشرط الأخير "أن يجيء في سياق شعوري كثيـــف يبلغ أحياناً درجة المأساة"[2]، وهو في ذلك يستقطب بعض الآراء من (نازك الملائكة) فـــي كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، فاستشهد بنصوص شعرية أورد فيها ما ذكره من تقسيمات حول التكرار، وإن كان الاستشهاد من باب التدليل على الظاهرة لا تقصيها فـــي دواويـــن القصيبي، أو حتى في ديوان واحد.

وصفوة القول فإن ماجاء به محمد الجهني عن شعر القـــصيبي يبـــين للقـــارئ أن توظيف البنى الاستفهامية والندائية، إلى جانب الاعتراض، والتكرار، والحـــذف، وغيـــاب الروابط في شعر القصيبي دليل على أن الشاعر كان على علم بمعرفة مثل هذه الأساليب، فحاول أن يظهر براعته في استخدامها وتوظيفها دلاليا على مستوى التركيب.

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 238.
2 – نفسه، ص 240.

ثانياً: أساليب شعرية في دراسة هدى الفايز:

خصصت هدى الفايز الفصل الثاني من دراستها لدراسة (الأساليب الشعرية)[1] في شعر القصيبي، ثم قسمت هذه الأساليب إلى ثلاثة أقسام هي: أولاً: التكرار، وثانياً: التقابل، وثالثاً: التقديم والتأخير.

وبينت الباحثة أن التكرار "ظاهرة أسلوبية قديمة وردت في القرآن الكريم بكثـرة، واستخدمها الشعراء العرب في مختلف عصورهم الأدبية"[2]، ثم قسمت التكرار إلى قسمين، هما: القسم الأول تكرار (الكلمة) واشتمل على تكرار الحرف، والاسم، والفعل بأنواعه. أما القسم الثاني تكرار (التراكيب)، وهي تراكيب الجمل، والأشطر، والمقاطع، والصيغ. وترى الباحثة أن هذا النوع من التكرار أقل حضوراً من تكرار الكلمة في شـعر الحـزن عنـد القصيبي، ثم رأت أن هذه الظاهرة لم تقتصر على القصيبي وحده، بل هي ظاهرة عامة في الشعر العربي المعاصر، مستندة في رأيها على قول نازك الملائكة التي رأت أيـضاً، أن تكرار العبارة هو أقل من تكرار الكلمة في شعرنا المعاصر[3]. لكن القارئ يطرح سـؤالاً لماذا لم تبين هدى الفايز سبب شيوع تكرار الكلمة أكثر من تكرار العبارة؟ وسؤال آخـر هو، لماذا لم تبين نازك الملائكة سبب ذلك من قبل؟ ولعلي أرى أن السبب في شيوع تكرار الكلمة هو أنها أقل ثقلاً على اللسان، وأكثر رشاقة في الكلام من تكـرار العبـارة. ولـم تستوفِ هدى الفايز التكرار بأشكاله المذكوره بالبحث والتقصي في الدواوين، وإنما جاءت على ذكرها بوصفها ظواهر أسلوبية بارزة عند القصيبي. ومن ذلك – مثلاً–، استـشهادها على تكرار الفعل، بقول القصيبي:

---

1 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 276– 312.

2 – نفسه، ص 279.

3 – نفسه، ص 288، وينظر هامش الصفحة؛ وينظر: الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط11، بيروت، 2000م، ص 266.

أُرِيـــدُهُ عَالَمَـــاً لا يَـــسْتَبِيْحُ دَمَـــاً   وَلَـــا يَنْقَـــلُ فِـــيْ أَوْزَارِهِ القَـــدَمَا
أُرِيْـــدُهُ بَـــسْمَةً.. لا تَعْـــرِفُ الأَلَمَـــا   أُرِيْـــدُهُ ضِـــحْكَةً.. لا تَـــذْكُرُ الـــسَّأَمَا
أُرِيْـــدُهُ دُوْنَ خَـــوْفٍ.. دُوْنَ عَاصِـــفَةٍ   سَوْدَاءَ تَنْشُرُ لَيْـلَ الرُّعْـبِ.. وَالْعَـدَمَا[1]

وتعلق هدى الفايز على هذا المقطع بقولها: "فالشاعر هنا متألم من أوضاع العالم التي تزداد صعوبةً، وتعقيداً، ومشاكل عاماً بعد عام، ويزرع أمنياته في صنع عالم جديد يتخلّص من كل ما في هذا العالم من مشاكل، والقصيبي يكرّر الفعل (أريده) إحدى عشرة مرة في ثمانية أبيات من تلك القصيدة، وهو بهذا يصرّ على تأكيد فكرة قبح العالم الذي نعيشه، وعلى محاولته الجادّة في التغيير إلى الأجمل والأحسن"[2].

أما في حديث هدى الفايز عن ظاهرة التقابل[3] في شعر القصيبي، فقد رأت أن الشاعر أكثر من استخدامه، حتى أصبح عنصراً من عناصر أدائه الشعري في الحزن، وهو مبني على الجمع بين المتناقضات حيث يجاور بين الشيء ونقيضه[4]، فاستشهدت بنصوص شعرية وردت فيها ألفاظ متضادة متجاورة، كما في قصيدة (شعرنا موتنا) ، يقول القصيبي:

قُلْ لَنَا كَلِمَتَيْنْ
عَنْ رَفِيْقِ الحُرُوْفِ... القَدِيْمِ... الجَدِيْد...
العَنِيْفِ..الرَّقِيْقِ... العَدُوِّ... الصَّدِيْقِ... [5].

---

1 – القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 531؛ حتى يتأكد الباحث من عدد الأفعال أنها تكررت إحدى عشرة مرة عاد للديوان، فثبت صحة ما تقوله هدى الفايز، خاصة أن (هدى الفايز) لم تورد للقارئ سوى الأبيات الثلاثة المذكورة في متن هذه الصفحة.

2 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 284– 285.

3 – التقابل هو: أن يؤتى بمعنين متوافقين أو معانٍ متوافقة ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب؛ ينظر: القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص 195.

4 – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 298.

5 – نفسه، ص 298؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 774– 475.

أما (التقديم والتأخير) فتقول فيه الباحثة: "وإذا نظرنا إلى شعر القصيبي الحزين وجدنا فيه أسلوب التقديم والتأخير بكثرة؛ حيث حاول القصيبي إفراغ ما لديه من شحنات حزينة عن طريق التقديم؛ فتقديم ما حقّه التأخير يدل على الاهتمام بما قُدّم، ولذا وجدناه كثيراً ما يقدّم الخبر ويؤخر المبتدأ، وهذا بالتأكيد لأغراض شعرية تتضح في كل مقام"[1]، فأوردت مجموعة من الأمثلة الشعرية التي تؤيد ما ذهبت إليه. من ذلك قول القصيبي:

مَيْتَةٌ حُرُوفُنَا

مِثْلَ ضَمَائِرِ الطُّغَاة[2].

تقول هدى الفايز معلقة على المقطع السابق: " فأخر المبتدأ (حروفنا)، وقدم الخبر (ميتة)؛ لأن الشاعر لا يجد أيّ أهميةٍ للشعر في تحريك القضية، فشعوره بموت الحروف – أي الشعر – أقوى بكثير من إحساسه بالشعر الذي يجده لفظاً أجوف يتلاشى فعله أمام ما يُراد منه أن يفعله"[3].

وختمت هدى الفايز حديثها عن الظواهر الأسلوبية في شعر القصيبي، بقولها: "ومن خلال ما مضى نكون قد تعرّفنا على أهم الظواهر الأسلوبية في شعر القصيبي الحزين، وهي ظواهر لا يختصّ بها شعره الحزين عن بقية شعره، ولا يختص بها القصيبي عن باقي الشعراء، ولكنها ظواهر موجودة في كل الشعر العربي، ولكن المهمة كانت في استجلائها من بين ثنايا شعره، وفي التركيز على صلتها بمشاعر الحزن التي يحملها الشاعر ويحرص على أن ينقلها إلى المتلقّي كما هي"[4].

---

[1] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 306.

[2] – نفسه، ص 308؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 520.

[3] – الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، ص 308.

[4] – نفسه، ص 312.

وبناء عليه، فقد اكتفت هدى الفايز بثلاثة أنواع من الأساليب في لغــة القــصيبي الشعرية، بدا اهتمامها بلغة الشاعر واضحاً من خلال التكرار، والتقابل، والتقديم والتــأخير في شعره.

ثالثاً: البنية الطلبية في دراسة غادة إبراهيم:

أفردت غادة إبراهيم الفصل الأول من دراستها للحديث عن (البنية الطلبية)[1] في شعر القصيبي، فبينت أن القصيبي يبني جمله على أنماط معينة يغلب عليها الطابع الطلبي كالاستفهام، والنداء، والتمني، والترجي، وعللت ذلك بقولها: إنها "أنماط عادة ما تكون مشحونة بدفقات شعورية مليئة بالشجن والألم"[2]، ومن وجهة نظر الباحث فإن مثل هذه الأنماط لا تقتصر على الشجن والألم فقط، بل قد تتجاوز ذلك لتشمل الفرح والسرور.

ثم بينت غادة إبراهيم أنها ستقتصر في تناول أبنية الأسلوب الإنشائي على بنائين اثنين، هما: بناء الاستفهام، وبناء النداء، وذلك من أجل الكشف عن الدور الذي تؤديه تلك الأبنية في الصورة. تقول في بناء الاستفهام: "يتردد هذا النوع من الأبنية بشكل ملحوظ في شعر القصيبي، إذ يرتبط بتجربة الوحدة والبعد عن الوطن، وهي تجربة بارزة جداً في شعره. ويتضح دور الاستفهام من خلال نماذج بعينها"[3]. ويمكن أن نفهم من الاقتباس السابق محاولة الباحثة التركيز على الأسلوب الشعري من جهة، وبيان دور البنية اللفظية في بناء الجملة من جهة ثانية، والحالة النفسية للشاعر من جهة ثالثة. وهذا وارد عند الباحثة في غير موضع من هذا الفصل، حيث تقول: "إن البنية الاستفهامية ظاهرة شعرية عند القصيبي يتكئ عليها في صوره مستغلاً ما تؤديه صيغ الاستفهام من وظائف تسهم في أداء الدلالة. وإذا كان الاستفهام قد أدى وظيفة الحيرة والبحث عن الحقيقة من قبل، فإنه قد يحمل وظيفة أخرى، هي الاستنكار والحسرة التي ربما امتزجت بشيء من نبرة التهكم، كما أن الاستفهام يؤدي وظيفة مختلفة أيضا عندما يتحول الأمر من ألم الفراق ومعاناة

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 7- 53.

2 – نفسه، ص 8.

3 – نفسه، ص 8.

الوحدة إلى ندم على ارتباط بامرأة والانسياق وراء عاطفة لم تكن تبدي من قبل عن وجهها القبيح"[1]، ومن الأمثلة التي استشهدت بها، قول القصيبي:

كَيْـــفَ أَسْــلَمْتُ قِيَـــادِي لِلْمُنَـــى؟ وَحَـــسِبْتُ الحُـــبَّ فِــرْدَوْسَ الـــدُّنَى؟
كَيْـــفَ أَهْرَقْـــتُ عَلَـــى مِحْرَابِـــهِ صَبْوَتِي الأُولَــى... وَشَــوْقِي الأَرْعَنَــا؟
كَيْـفَ نَاجَيْتُـــكِ مَـــأْخُوذاً بِمَـــا كُنْـــتُ أَدْعُـــوهُ يَنَـــابِيْعَ الـــسَّنَا[2]

تعلق غادة إبراهيم على الأبيات السابقة، قائلة: "يتعجب الشاعر من أنه أسلم قيـــاده للأماني وظن أن الحب فردوس، ثم تتصاعد نبرة الاستفهام مع استرجاع ما هو أكثر غرابة وهو أنه أضاع الصبوة والشوق فوق محراب الحب...، ثم ينتقل الاستفهام بنفس القدر من الإنكار إلى موضوع تلك العاطفة، متحولاً من ضمير المتكلم والغائـب إلـى الخطـاب، فيتعجب الشاعر كيف كان مأخوذاً بـ(ينابيع السناء)، ولم يذكر الشاعر موضع الفتنة فـي تلك المرأة، فلم يذكر عينيها مثلاً، بل ساق في سخرية ظنه بهذه (الينابيع) بتلك الـصياغة (ما كنت أدعوه)"[3]. ولعل الباحثة هنا حاولت أن توضح دور الاستفهام في هذه الأبيـات، وفي الوقت نفسه حاولت أن ترسم صورة من ألم الشاعر لتوضح الصورة، لكنهـا ربمـا تكون قد غالت في توضيح دلالة الاستفهام في هذا النص، فالشاعر وإن كان قـد تعجـب، ووقع في حالة وهم، لكنه لم يصل إلى تلك الدرجة من التعجب التي رسمتها الباحثة.

ولعل ما ذكرته غادة إبراهيم، ومن قبلها محمد الجهني، وهدى الفايز، حول أهمية بناء الجملة في أسلوب شعر القصيبي قد تنبهت له بعض الدراسات التـي تَلَـتْهم زمنيـاً، فتعرضت له بالدراسة من الوجهة النحوية[4].

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 13– 14.

2 – نفسه، ص 14؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 156.

3 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 14.

4 – من هذه الدراسات، دراسة من بيئة (طلبة الدراسات العليا)، المرشدي، بدر سودان، **بناء الجملة في شعر غازي القصيبي "دراسة نحوية دلالية"**، جامعة القاهرة، رسالة ماجستير، القاهرة، 2010م.

أما (بنية النداء) التي تمثل الشق الثاني من أبنية الأسلوب الإنشائي في شعر القصيبي، فترى غادة إبراهيم أن هذه البنية غالباً ما تحمل "فرضية الاحتياج إلى الآخر؛ بمعنى أنها تفترض طرفاً بحاجة إلى طرف آخر هو المنادى سواء كان هذا الطرف الآخر من العنصر البشري أي العنصر الحي أم من الجوامد أو المجردات. وإن كانت الدلالة تختلف بحسب طبيعة المنادى"[1].

ويجد القارئ أن غادة إبراهيم تستعين ببعض الأساليب اللغوية الأخرى عند معالجتها للنصوص التي تشتمل على النداء؛ لتوضح (بنية النداء)، مثل أسلوب التكرار، الذي مثلت له بقول القصيبي:

هَذْرَاً مُتَّ.. يَا صَغِيْرِي مُحَمَّدْ

هَذْرَاً..عُمْرُكَ الصَّبِيُّ تَبَدَّدْ

يَا فِدَى نَاظِرَيْكَ..كُلُّ زَعِيْمٍ

حَظُّهُ فِي الوَغَى.."أَدَانَ" (وَنَدَّدْ)

يَا فِدَى نَاظِرَيْكَ..كُلُّ جَبَانٍ

رَاحَ مِنْ أَلْفِ فَرْسَخٍ يَتَوَعَّدْ

يَا فِدَى نَاظِرَيْكَ..كُلُّ بَيَانٍ

بِمَعَانِي هوانِنا.. يَتَوَقَّدْ

يَا فِدَى نَاظِرَيْكَ..كُلُّ يَرَاعٍ

صَحَفِيٌّ عَلَى الجَرَائِدِ عَرْبَدْ

يَا فِدَى نَاظِرَيْكَ..كُلُّ مُذِيْعٍ

فِيْ سُكُوْنِ الأَثِيْرِ أَرْغَى وَأَزْبَدْ

---

[1] – إبراهيم، غادة محمد، بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي، ص 35.

يَا فِدَى نَاظِرَيْكَ..كُلُّ حَكِيْمٍ

فَيْلَسُوْفٍ..بِثَاقِبِ الرَّأْيِ أَنْجَدْ

يَا فِدَى نَاظِرَيْكَ..كُلُّ اجْتِمَاعٍ

لَيْسَ فِيْهِ سِوَى خُضُوْعٍ يُجَدَّدْ

يَا فِدَى نَاظِرَيْكَ..نَاظِمُ هَذَا القَوْلِ

...شِعْرُ المُنَاسَبَاتِ المُقَدَّدْ[1].

تعلق غادة إبراهيم على هذا المقطع، بقولها: "قام النداء هنا بوظيفة الرثاء الذي لا تغيب عنه اللوعة والمرارة، تلك اللوعة التي دفعت تكرار النداء، لتمثل بذلك دلالة تشبه (العديد الشعبي)؛ لتسوق عبارات الثاكل بادئاً بالنداء: (يا صغيري محمد) بكل ما تحمله من ظلال الإشفاق والرحمة، ثم يأتي بعد ذلك تكرار عبارة واحدة هي (يا فدى ناظريك) لتعكس في كل مرة موقفاً للجبن والضعف يعد مسئولاً من جهة ما عن مقتل الصغير، حيث العبارات التي لا تنفع بجميع صورها بداية من عبارة الزعماء...، وحتى عبارات الشاعر نفسه إذ لا مجال لأي مستوى من الكلام...، ولقد حمل النداء هذه الدلالة من خلال التكرار بحيث لم يكن تكراراً خاوياً بقدر ما كان جامعاً لكل صور الأسلحة الضعيفة التي يواجه القوم بها عدوهم"[2]. وهي بذلك تحاول –غير مرة– أن تبحث عن دلالة (النداء) بأكثر من أسلوب استخدمه القصيبي في شعره كالتكرار – مثلاً– ودوره في بنية النص.

وفي المحصلة فإن هذه أبرز آراء غادة إبراهيم في دراستها للبنية الطلبية في شعر القصيبي من خلال بنيتي الاستفهام والنداء، والتي عدتهما من أبرز أبنية أسلوب الطلب الإنشائي في قصائده.

---

[1] – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 52؛ وينظر: القصيبي، غازي، **يا فدى ناظريك**، ص 9.

[2] – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 53.

وبعد، فقد لاحظنا أن الحركة النقدية التي تناولت نقد الأسلوب في شعر القـصيبي ركزت على الجوانب الفنية في لغته الشعرية، مثل توظيفه للتـراث، أو تـأثره بـشعراء عصره، وتناصه معهم. واهتمت الحركة النقدية في جانب الأسلوب – أيضاً– بدراسة معجم القصيبي الشعري من حيث دراسة أبرز الحقول الدلالية، ودراسة الألفاظ، دون أن تغفـل الأساليب اللغوية في شعر القصيبي بوصفها ظواهر أسلوبية بارزة عند الشاعر.

الفصل الثاني:

نقـــد الصـــورة

مدخل:

يعد مفهوم الصورة في الدراسات النقدية الأدبية من أوسع المفاهيم تشعباً وتشابكاً؛ ولعل ما تحتويه المكتبة العربية من مؤلفات في القديم والحديث يثبت ذلك[1].

وقد حاول سيد قطب أن يبين مفهومه للصورة من خلال التصوير في القرآن الكريم، فقال: "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني، والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة"[2].

يرى مصطفى ناصف أن الصورة "تستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[3].

والصورة بمفهوم عبد القادر الرباعي ما تثيره الكلمات الشعرية في الذهن، ويشترط أن تكون هذه الإثارة معبرة وموحية في آن، فالصورة عنده تركيبة عقلية تحدث بالتناسب، أو المقارنة بين عنصرين هما عنصر ظاهري، وآخر باطني، وأن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة؛ لأن كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة[4].

---

1 - ينظر على سبيل المثال: عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، ط2، عمّان، 1982م؛ واليافي، نعيم، **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م؛ والغنيم، إبراهيم عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر العربي: مثال ونقد**، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1416هـ/ 1996م.

2 - قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، دار الشروق، ط16، القاهرة، 1423هـ/ 2003م، ص 36.

3 - ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م، ص 3.

4 - الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق**، دار جرير، عمّان، ط1، 2009م، ص 85.

أما جابر عصفور فيرى أن الصورة هي " أداة الخيال ووسيلته ومادته المهمة التي يمارس فيها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[1]. ومهما تعددت تعريفات الصورة ومفاهيمها؛ فأنها تظل بالغة الأهمية في فهم النصوص الأدبية، وفي استكشاف موقف الشاعر من العالم الخارجي، وهي في نهاية المطاف – كما قال عنها عز الدين إسماعيل– تركيبة غريبة معقدة[2].

وتعزز الحركة النقدية حول شعر القصيبي هذا الطرح، وتؤكد أهميتها وتشعبها، إذ لم تغفل أغلب الدراسات التي تطرقت إلى شعره جانب الصورة، وإن كانت بمفاهيم ورؤى تتماثل أحياناً وتتقاطع أحياناً أخرى.

وسأقتصر في هذا الفصل على ثلاث دراسات، هي الأهم في تناول الصورة في شعر القصيبي، وهذه الدراسات هي:

أولاً: الصورة الشعرية في دراسة محمد الجهني.

ثانياً: الصورة الفنية في دراسة أحمد اللهيب.

ثالثاً: الصورة في دراسة غادة إبراهيم.

---

1 – عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة، 1973م، ص117.

2 – إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"**، المكتبة الأكاديمية، ط6، القاهرة، 1432هـ/ 2003م، ص 120.

أولاً: الصورة الشعرية في دراسة محمد الجهني:

أفرد محمد الجهني الفصل الثاني من دراسته لدراسة الصورة بعنوان: (الصورة الشعرية)[1]، وقسمها إلى (الصورة المفردة أو البسيطة)، و(الصورة المركبة)، و(الصورة الكلية)، وقد اندرجت تحت كل واحدة منها مجموعة من العنوانات الداخلية، والتي سنوضحها فيما سيأتي.

وقد حاول محمد الجهني في مقدمة الفصل الثاني أن يوائم بين مفهوم الصورة عند القدماء ومفهومها عند المحدثين، وذلك باعتماده على مصادر تراثية، ومراجع نقدية حديثة.

فكانت المصادر التراثية حاضرة في تقديمه للصورة، مثل كتاب: "الحيوان"، لـ(الجاحظ)، وكتاب "عيار الشعر" (لابن طباطبا)، أما مراجع النقد الحديث، فمنها، كتاب "الصورة الشعرية" لـ(دي سوسير) (Ferdinand De Saussure 1913م) المترجم للعربية، وكتاب "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" لـ(بشرى صالح)، وكتاب "الصورة في شعر الأخطل الصغير" لـ(أحمد مطلوب)، وكتاب "مقدمة لدراسة الصورة الفنية" لـ(نعيم اليافي)[2]، ويلاحظ أن عدد المراجع الحديثة أكثر من المصادر التراثية، كما يلاحظ أن المراجع الحديثة قد راوحت في دراستها للصورة ما بين النظرية والتطبيق.

ويظهر حرص صاحب الدراسة على المواءمة بين مفاهيم الصورة عند القدماء والمحدثين، الأمر الذي قاده إلى ملاحظة "أن غالبية مناهج الدراسات النقدية في ميدان الصورة الشعرية تؤكد أن أغلب دراساتنا النقدية صنفت أنماط الصور في ضوء علائقها ببعضها إلى:

1- الصورة المفردة أو البسيطة.

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 101- 1156.

2 – نفسه، ص 101- 102، وينظر: هامشيّ الصفحتين.

2- الصورة المركبة.

3- الصورة الكلية"[1].

وقد بين محمد الجهني أن هذا التصنيف سيساعده على دراسة شعر القصيبي من خلال "أثر مواقفه الشعرية فيها وطرائق بنائها في كل نمط، متدرجين بها من أبسط أشكالها إلى أكثرها تعقيداً وتركيباً، بغية تحقيق دراسة شاملة للصورة وتمييز أنواعها، والاستحواذ على قدر معقول من معانيها ودلالاتها، ومعرفة أسرارها"[2].

يرى محمد الجهني أنه من الممكن أن تدخل (الصورة المفردة البسيطة) في "تركيب الصورة المركبة"[3]، فحاول أن يدرس أساليب الصورة المفردة التي بواسطتها يتحقق الكيان الفني للصورة، وأشار إلى نمطين أساسيين، هما: 1- النمط النفسي. 2- النمط البلاغي. وقد أدرج الجهني ضمن النمط النفسي الصور "التي يمكن إدراكها بالحواس والذهن"[4]، فشملت الصورة (الحسية) كلاً من الصورة البصرية، والصورة السمعية، والصورة الذوقية، والصورة اللمسية، والصورة الشمية. وهذا التقسيم مبني بالدرجة الأولى على حواس الإنسان الخمس، والتي أثبتها في شعر القصيبي بمقطوعات قصيرة تتوافق مع ما ذهب إليه، ومن أمثلة هذه الصورة عنده، قول القصيبي:

وَرَاعَكَ الحُـزْنُ فـي عَيْنَيْـهِ...مُؤْتَلِقَـاً وَصَدَّكَ اليَـأسُ فـي دُنْيَـاهُ يَحْتَـشِدُ[5]

علق محمد الجهني على البيت السابق، بقوله: "فصورة الحزن المؤتلق، واليأس المحتشد، تتجهان نحو عين الخيال فتوقظان فيها أو في النفس إحساساً معادلاً. وقد أكثر

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 102- 103.

2 – نفسه، ص 104.

3 – نفسه، ص 104.

4 – نفسه، ص 104.

5 – نفسه، ص 105؛ وينظر: القصيبي، غازي، قراءة في وجه لندن، ص 46.

الشاعر من إيراد الصور البصرية المعنوية، كالحزن، والفرح، واليأس، والأمــل، والبهجــة، والنشوى، والقهر، والغضب، والنفاق، والشك... رابطاً إياهــا بأشــكال ذات حــدود قابلــة للإدراك"[1]. وقد سار الباحث في دراسته للصورة الحسية عند القصيبي على هذا النمط فقــدم للقارئ مجموعة من الأمثلة التي تثبت وجهة نظره[2].

وأكد محمد الجهني أن الصور الحسية عند القصيبي كانــت متفاوتــة، إذ جــاءت الصور البصرية بنسبة متفوقة على باقي الصور، وعلل ذلك بقوله: "ولا غرابة في ذلــك فالطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، فكثير من الصور التي تبدو غير حسية، لها مــع ذلك، ترابط مرئي باهت ملتصق بها، تليها في الكثرة الصورة السمعية إذا ما قيست بغيرها من الصور"[3].

أما الصورة (الذهنية)[4]، فيرى محمد الجهني أن وظيفتها "الإيحاء بالملموس، ومن هنا تدخل في إطار الصورة الحسية وتبنى بأسلوبها، لاسيما وأن كل صورة تمتلك مقــداراً من الحسية"[5]، فقسمها إلى: اللونية، والضوئية، والحركية، واللفظية، ويظهر من التقــسيم السابق أن مثل الصورة اللونية، والصورة الضوئية، والصورة الحركية، يندرج ضمن إطار الصورة البصرية التي تشكل جانباً رئيساً من جوانب الصورة الحسية، وعلى الرغم مــن ذكر محمد الجهني أن مثل هذه الصور تدخل في إطار الصور الحسية، لكنه لــم يوضــح الأساس الذي جعل من الصورة الذهنية صورة مستقلة بذاتها.

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 105.

2 – نفسه، ينظر: الصفحات، 105- 107.

3 – نفسه، ص 107.

4 – نفسه، ص 108- 113؛ قسم محمد الجهني (الصورة المفردة البسيطة) إلى نمطين، الأول: النمط النفسي، وفيه: الصورة الحسية، والصورة الذهنية. والثاني: النمط البلاغي، وفيه: الصورة الإشارية، والــصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية.

5 – نفسه، ص 108.

يقول محمد الجهني: "ومن أشكال تركيب اللون في الصورة الشعرية اللونية لدى القصيبي مزج لونين بأساس الأول وصفة الآخر في تضاد لوني يعكس شعوره المضطرب وانطباعه عنهما، كما في قول القصيبي:

لَوْنُهُ؟!

أَبْيَضُ قَاتِمْ

كَخَرِيْفِ الشِّتَاءِ

أَسْوَدُ مُشْرِقْ

كَشُحُوبِ العَنَاءِ"[1].

فالملاحظ أن محمد الجهني أدرج الصورة اللونية ضمن (الصورة الذهنية)، مع أنها في الأصل ترتد إلى حاسة البصر التي ذكرها في (الصورة الحسية)، لكنها في الوقت نفسه تحمل دلالات ذهنية، فكيف للون الأبيض أن يصبح قاتماً؟ وكيف للون الأسود أن يكون لوناً مشرقاً؟ إن هذا التضاد لا يمكن فهمه إلا في ضوء معرفة نفسية الشاعر، وشعوره المضطرب.

أما النمط الثاني من أنماط الصورة المفردة، فهو النمط البلاغي من تشبيه، وكناية، ومجاز. ويعلل محمد الجهني استخدام القصيبي لهذا النمط قائلاً: "ونظراً لألفة هذا النمط وانسجامه مع وجدان الأمة العربية، فرضه موقف القصيبي الشعري من القومية على بنية النصوص الداخلة في إطار ذلك الموقف"[2]. والسؤال هنا، هل تصلح الصور البلاغية فقط للجوانب القومية؟ أم أنها صالحة للتجارب الشعرية كلها؟ وما أظنه أن هذا النمط البلاغي من الصورة يصلح للتعبير عن كافة التجارب الشعرية.

---

[1] – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 109؛ القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 775.

[2] – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، 113.

من الأمثلة التي ساقها محمد الجهني من شعر القصيبي على هذه الصورة، قول الأخير يصف شباب حبيبته:

يُرَاوِدُنِي مِنْهُ خِصْبُ الحَيَاةِ فَيَلْمِسُ مِنِّي عَقِيْمَاً... عَقِيْمَا[1]

يقول معلقاً على هذا البيت: "فخصب الحياة كناية عن شباب المحبوبة. فالخصب رمز العطاء، كما أن الشباب هو سن العطاء"[2].

أما إذا انتقلنا إلى الصورة (المركبة) فهي كما يرى محمد الجهني: "نتاج الصلة بين مجموعة من الصور المفردة التي تتآزر لنقل فكرة، أو موقف، أو عاطفة معقدة، لا يمكن للصورة المفردة البسيطة أن تنقلها بمفردها...، ولذلك تطلب موقفا القصيبي من الزمن والمدينة فرض نمط الصورة المركبة بشكل ملحوظ؛ للتعبير عن أحوالهما الشعورية المعقدة اللذين يحتاج التعبير عنهما إلى أفق تصويري متنام يكبر حيز الصورة المفردة بنمطيها السابقين، ناقلاً جانباً متكاملاً من جوانب الأثر الكلي الذي يريد إحداثه بقصيدته، بشكل صوري واسع، وشامل، وأكثر تشعباً وتشابكاً من سابقه"[3].

ويرى محمد الجهني أن الصورة المركبة في شعر القصيبي تبنى بالأساليب الآتية:

1- التوليد.

2- التراكم.

3- المقابلة.

4- المفارقة[4].

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 115؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 58.

2 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 115.

3 – نفسه، ص 123.

4 – نفسه، ص 123.

وقد عرّف الجهني هذه الأنواع الأربعة، وأورد عليها مجموعة من النماذج الشعرية التي تتوافق مع هذا التقسيم في شعر القصيبي، مركزاً على مضامين الصورة، كـالموقف من المدينة، أو الزمن.

ومن الأمثلة التي ساقها على المفارقة الزمنية في شعر القصيبي، قوله:

وَأَنَا مَا زِلْتُ أَحْدُو النّوقَ...مَا زِلْتُ

أُنَاجِي البِيْدَ...مَا زِلْتُ أُنَادِي رَبْعَ لَيْلَى

وَأَنَا قُلْتُ لِلَيْلَى:

"سَوْفَ أَصْطَادُ لَكِ المِيْرَاجَ يَا لَيْلَى بِخَنْجَرْ""[1].

يقول محمد الجهني: "فالشاعر هنا يضع الخنجر في غير سياقه التاريخي، بوضعه إلى جانب الميراج؛ لتلخيص أسباب الهزيمة، عن طريق المفارقة الزمنية التي من شـأنها إبراز الأثر المرجو من الصورة بشكل مفاجئ وبليغ"[2].

أما إذا انتقلنا إلى القسم الأخير من تقسيماته للصورة (الصورة الكلية)، فإننا نجد أن محمد الجهني كان على وعي تام بمبحث الصورة في النقد الحديث، وحاول أن يوظف هذا الفهم في دراسته للصورة في شعر القصيبي، يقول: "درسنا في المبحثين السابقين من هـذا الفصل الصورة الشعرية وفقاً لتدرجها النمطي مبينين دور الصورة المفردة البسيطة فـي بناء الصورة المركبة. لكن الثورة التي شهدها بناء القصيدة حديثاً، جعلنا ننظر إلى القصيدة باعتبارها كياناً عضوياً متكاملاً، تتآزر فيه الصور المفردة والمركبة لإنتاج الصورة الكلية/ القصيدة...، ولذا أصبحت الصورة الكلية، هي المحطة النهائية التي تصور الرؤيا المتكاملة

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 131؛ وينظر: القـصيبي، غـازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 306.

2 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 131.

للشاعر بجوانبها المختلفة في قصيدة ما، وتشكل بجملتها فناً كاملَ الخلقة والروح"[1]، وقدم أبنية متعددة للصورة (الكلية) تظهر انتفاعه بالنقد الحديث للقصيدة الحديثة، مثـل: البنـاء الدرامي، والبناء المقطعي، والبناء الدائري، والبناء التوقيعي، والبناء اللولبي[2].

لقد غلب على صاحب الدراسة تتبع القصيدة من بدايتها حتى نهايتها في حديثه عن الصورة (الكلية)، وهو عكس ما ورد في القسمين السابقين من أقسام الصورة (المفـردة- المركبة)، مما جعل حديثه عن الصورة (الكلية) أكثر نضجاً، وأبعد عمقـاً، الأمـر الـذي يعطيه أفضلية على دارسي الصورة في شعر القصيبي.

ومن الأمثلة التي طرحها محمد الجهني على الصورة (الكلية) قوله فـي (البنـاء الدارمي): "ويستعير الشاعر من الرواية الحديثة تقنية (تيار الوعي)، وهو أسلوب يعتمـد على إدارك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر، وهو نوع من القصص يركـز فيـه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيـان النفسـي للشخصيات. فالشاعر ينقلنا في هذا النص من خلال تداعيات المعاني إلى ارتياد مستويات ما قبل الكلام. يقول مستكنهاً ذات الشخصية:

هَا هُوَ ذَا الجَمْعُ. يَصْخَبُ حَوْلِي.
تَخِرُّ الحِجَارَةُ مِنْ كُلِّ صَوْبِ
وَأُسْحَبُ بِالحَبْلِ كَالحَبْلِ
تَقْتَرِبُ النَّارُ.
أَشْعُرُ بِالوَخْزِ
أَشْعُرُ أَنَّ الدُّخَانَ يَسِيلُ عَلَى رِئَتِي السَّيْفُ[3].

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 132.

2 – تراجع هذه الأبنية عند، الجهني، محمد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 133- 156.

3 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، 138؛ وينظر: القصيبي، غازي، **سحيم**، ص 87.

إن الشاعر يدرك تماماً قوة الدراما التي تعتمل في ذهن المتلقي، فيسرد قصة قصيرة مركزاً على ارتياد مستوى ما قبل الكلام من الوعي لدى الشخصية؛ بهدف الكشف عن جوهرها النفسي المبطن بالخوفِ والألم. فيقدم مادة غير متكلم بها عن طريق الوصف والتعليق، فيصف المشهد كما تداعى في نفس سحيم، ويعلق بلسانه على مفردات المشهد"[1].

يلاحظ أن محمد الجهني كرس أدوات فن النثر، بتقنياته المتعددة: المكانية، والزمانية، والشخصيات، والحوار، في البحث عن رسم بناء درامي هادف، بنى من خلالها تصوره للصورة الكلية عند الشاعر، ونقل للقارئ تجربة القصيبي الشعرية، ذات الصبغة الحوارية، التي يتردد فيها أكثر من صوت.

ويمكن القول، إن دراسة محمد الجهني (للصورة) لم تكن إلا جزءاً من دراسته الأعم لشعر القصيبي، إلا أنه حاول في هذا الجزء أن يقدم مفهوماً للصورة الشعرية يجمع فيه ما بين القديم والحديث، ويوظف هذا المفهوم في دراسة الصورة في شعر القصيبي. لقد تبين له أن الصورة – عند القصيبي– لا تخرج عن أقسام ثلاثة: المفردة، والمركبة، والكلية، وأن أبنية الصورة الكلية عند الشاعر متنوعة، وأن الصورة بكل أقسامها أداة الشاعر في نقل تجربته إلى متلقيه. كل ذلك في نطاق متماسك ومنهجية محددة.

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 138.

ثانياً: الصورة الفنية في دراسة أحمد اللهيب:

في حديثنا عن الصورة في شعر القصيبي، وتسلسلنا تاريخياً مع الحركة النقدية حول شعره، نجد أن دراسة أحمد اللهيب تعد من بين الدراسات التي حظيت الصورة فيها باهتمام الدارس وعنايته، على أن نلاحظ أن هذا الاهتمام لم يكن إلا جزءاً من اهتمام الدارس بالمرأة في صورها المتعددة .

عالج أحمد اللهيب – إذن– صورة (المرأة) من زوايا متعددة، وما يعنينا – هنا– الفصل الثالث من هذه الدراسة، وهو (الدراسة الفنية)، وبالأخص (الصورة الفنية)[1]. وقد ذكر الباحث منهج دراسته في مقدمته لقد اتخذ "المنهج التحليلي منهجاً لها"[2].

حاول أحمد اللهيب في الصورة الفنية أن يقدم مفهوم الصورة، واستعان في ذلك بما ورد في المراجع النقدية الحديثة، مثل كتاب "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" لـ(عبد القادر القط)، وكتاب "الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث" لـ(بشرى صالح)، وكتاب "لغة الشعر العربي الحديث" لـ(السعيد الورقي)، وكتاب "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) لـ(جابر عصفور)[3].

تحدث أحمد اللهيب عن عناصر تركيب الصورة الفنية، وقسمها إلى: (أولاً: العنصر الطبيعي والمجرد). و(ثانياً: العنصر التراثي) وفيه: أ- العنصر التراثي/ الديني، ب- العنصر التراثي/ القصصي، ج- العنصر التراثي/ الشعري والمثلي، د- العنصر التراثي/ التاريخي. و(ثالثاً: العنصر الأسطوري).

وبالانتقال إلى المادة التطبيقية للصورة في تقسيماته، نجد أنه يرى في (العنصر الطبيعي والمجرد) "أوفر العناصر حظاً في تركيب صورة المرأة الفنية في شعر القصيبي،

---

[1] – اللهيب ، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 181– 207.

[2] – نفسه، ص 10.

[3] – نفسه، ص 181– 182.

بل لا غرو أن تكون باقي العناصر ناتجة عن تشكيلاته وتركيباته"[1]، وساق أمثلة شعرية تدل على صور يمزج فيها القصيبي رغبته باحتواء المرأة/ المثال بمظاهر الطبيعة، كقصيدة (نحلم) ، ومنها قول القصيبي:

تَعَالي دَقَائِقَ نَحْلُمُ فيها بِنَافُورَةٍ مِنْ رُذَاذِ القَمَرْ
بأُرْجُوحَةٍ عُلِّقَتْ في النُّجُوم بِأسْطُورَةٍ مِنْ حَدِيثِ المَطَرْ
بِكُوخٍ عَلَى الغَيْمِ...جُدْرَانُهُ ظِلَالٌ..وأبْوَابُهُ مِنْ زَهَرْ
بِخَيمَةِ عِطْرٍ... يَعُبُّ الغُرُوبَ شَذَاها...وَيَسْكَرُ فيها السَّحَرْ
تَعَالي دَقَائِقَ نَهْرُبُ فِيها عَلَى زَوْرَقٍ مُبْحِرٍ في صُوَرْ"[2]

علق أحمد اللهيب على هذا المقطع بقوله: "فهذه القصيدة تتمثل في تشكيلها الفني من مجموعة من العناصر الطبيعية مثل (القمر- السماء- المطر- الغيم- زهر- سحر- الغروب)، وكذلك العناصر الجامدة مثل (نافورة- أرجوحة- كوخ- جدران- أبواب)، إذ يتكون كل بيت فيها من صورة أو صورتين، مستمدتين من الطبيعة الحية والجامدة، وهذه الصور تتحد فيما بينها لتشكل رسماً مثالياً لرغبة جامحة في وجدانه لاحتواء المرأة"[3]، لكن أحمد اللهيب يرى أن الصورة الفنية في المقطع السابق يستطيع القارئ أن "يتحكم في ترتيبها ونظامها، مما يحدث خللاً في بناء القصيدة العضوي"[4].

وقدم نماذج شعرية على عناصر مجردة تدل على تشكيل الزمن وتجسيده؛ لإبراز صورة المرأة كما في قصيدة (قل لها)[5]، وتدل على تجسيد للعناصر الجامدة[6]، مثل

1 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 183.
2 – نفسه، ص 184؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 203- 204.
3 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، 184.
4 – نفسه، ص 183- 184.
5 – نفسه، 184؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 431.
6 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 184- 185.

قصيدة (أنتِ الرياض)[1]، ويلاحظ أن ما قدمه يمثل مصادر للصورة الفنية في شعر القصيبي، أو كما أسماها (عناصر تركيب الصورة الفنية).

أما في الحديث عن (العنصر التراثي) فيرى أحمد اللهيب أن القصيبي قد استطاع "من خلال ثقافته أن يوظف العنصر التراثي في إبراز صورة المرأة"[2]، وهو في ذلك يراجع ثقافة الشاعر من خلال موروثه الثقافي، والديني، والقصصي، والشعري، والتاريخي، ويبين أن هذا الموروث ساعد في إبراز ملامح صورة المرأة.

قال أحمد اللهيب في (العنصر التراثي/ الديني): "ذلك أن القصيبي من خلال نشأته الدينية وثقافته التي استقى منها، استفاد [هنا، بتر في الجملة، أو نقص[3]] توظيف بعض المعطيات التراثية/ الدينية في تشكيل صورة المرأة، وإعطائها بناء رمزياً. وقد استطاع أن يسجل بعض العناصر الدينية، والمعاني القرآنية في بعض صور المرأة، غير أن الملاحظ لسياقات حضور هذا التسجيل أنه يخدم صورة المرأة/ الوطن"[4]، واستشهد على ما يقوله – هنا– بمقطع من قصيدة (نهر من الدم)[5] والذي يبدو منسجماً مع حضور السياق التراثي للمعاني الدينية في تشكيل صورة المرأة، كما هو الحال في قصيدة (هل أنتِ صائمة)[6].

ولجأ القصيبي للعنصر التراثي/ القصصي – على حد قول أحمد اللهيب – "لإبراز ما يُكنّهُ في قلبه من مشاعر وأحاسيس، وهو يسجل بذلك صورة إيجابية للمرأة. إذ من

---

1 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 185؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 475.

2 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص186.

3 – ربما قصد أحمد اللهيب: أن نشأة القصيبي وثقافته؛ قد ساعدته في توظيف بعض المعطيات التراثية/ الدينية في تشكيل صورة المرأة.

4 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 186.

5 – نفسه، ص 186؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص749.

6 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 187؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 29.

خلال سياقات الحضور بشكل التراث/ القصصي صور المرأة/ الوطن، فهو يشبه وطنه بليلى، ويشبه نفسه بقيس، وهما رمزان للحب العذري"[1]، وساق أبياتاً من بعض القصائد، مثل قصيدة (العودة للأماكن القديمة)[2]، وعلى الرغم من أن صاحب الدراسة يأتي من النماذج بما يقوي غرضه، وعلى الرغم – أيضاً- من أن هذه النماذج تمكنه من الحكم في استحضار التراث القصصي لتشكيل صورة إيجابية للمرأة، لكن هذا الحكم لا ينسحب على كل قصائد القصيبي، ومنها مطولته في ديوان " سحيم "، كما تنبه إلى ذلك بعض الدارسين[3].

كما أن أحمد اللهيب سجل بعض الملاحظات النقدية على حضور العنصر التراثي في شعر القصيبي، من ذلك قوله: "على أن القصيبي يستحضر من العناصر القصصية أسماءً مثل (سلمى)، غير أن توظيفه لها لا يمثل رمزاً يعبر عن مشاعره وأحاسيسه، بل يقف متوارياً لا يُفعّلُ الأداء الفنّي"[4]، وإن كانت هذه الملاحظة جديرة بالذكر، لكنها تبدو – من وجهة نظري- متداخلة بين حضور الشخصيات التراثية، ودلالة الشخصيات بوصفها رموزاً، أو أقنعة يوظفها الشاعر لأغراضه الشعرية.

وفي (العنصر التراثي/ الشعري والمثلي)، يرى أحمد اللهيب أن هذا العنصر يبرز "من خلال الأسماء الشعرية التي يوظفها القصيبي في شعره، ويستحضر من خلالها حياةً كاملةً لهم، مما يزيد من رمزية البناء الفني للصورة الشعرية، كما يُحدث تنامياً في تشكيل

---

1 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 188.

2 – نفسه، ص 188؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 681.

3 – ينظر: دور شخصية (بثينة) السلبي في دراسة، الزهراني، صالح، **شعرية القناع في القصيدة السعودية الجديدة "سحيم القصيبي"**، ص 39.

4 - اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 188.

صورة المرأة"[1]، ومثل لذلك بمقطع من قصيدة (واللون عن الأوراد)[2]، والناظر في المقطع الذي أورده أحمد اللهيب يجده محملاً بالشخصيات الأدبية ومتناصاً مع أدبهم، والمقطع هو:

سَيِّدَتِي !/ أُغْنِيَتِي مُؤْلِمَةٌ
نَشِيجُهَا يُزْعِجُ هَذَا الوَتَرَا
فَيُشْعِلُ النِّيْرَانَ فِي الأَعْوَادْ
كَأَنَّها أُنْشُوْدَةُ السَّيَّابِ...
نَاجَى المَطَرَا
أَوْ شَهَقَاتِ المَلِكِ الضِّلِّيْلِ
فِي الوِهَادْ
أَوْ صَرَخَاتِ المُتَنَبِّي وَهُوَ يُلْقِي العُمُرَا
وَالخَيْلَ...واللَّيلَ...عَلَى الأَوْغَادْ
أَوْ دَمْعِ نَاجِي وَهُوَ يَبْكِي الحَجَرَا
وَيَصْبِغُ الأَطْلَالَ بِالرَّمَادْ[3].

رأى أحمد اللهيب أن هذا المقطع يبرز عدداً من الأسماء الشعرية التي لها مكانة في الذهنية العربية، وهي بدورها "ساعدت على تكوين منحى رمزي شكّل البناء الفني للقصيدة. واستحضار تلك الأصوات الشعرية تلبُسٌ لصفاتها، واتخاذها قناعاً للتعبير عن مشاعره، وإن لم يكن قناعاً كاملاً للتعبير عن مشاعره...، ويزيد من قيمة التوظيف أن

---

1 – اللهيب، أحمد سليمان، صورة المرأة في شعر غازي القصيبي، ص 189.

2 – نفسه، ص 189؛ وينظر: القصيبي، غازي، واللون عن الأوراد، ص 12.

3 – اللهيب، أحمد سليمان، صورة المرأة في شعر غازي القصيبي، ص 189؛ وينظر: القصيبي، غازي، واللون عن الأوراد، ص 12.

الشاعر استحضر الأسماء مبرزاً موقفاً شعرياً في حياة كل اسم...، إن كلّ هذه العناصر الشعرية استطاعت أن تثري النص، فتتخلق إيماءاته في تشكيل صورة المرأة/ الحياة في ذهنية القصيبي"[1]، صحيح أن كل نص مفتوح لتعدد القراءات، وصحيح أن ما يراه ناقد ربما لا يراه ناقد آخر، ومع هذا فإن من ينعم النظر في المقطع السابق، ثم ينظر في رؤية أحمد اللهيب في مسألة إثراء النص بالشخوص في تشكيل صورة المرأة، ربما يلاحظ أن هذه الشخوص لم تُثْرِ النص بقدر ما أثقلته دون أن تؤدي دورها في القصيدة؛ بل إنها جاءت بوصفها نوعاً من استعراض الشاعر لموروثه الثقافي الأدبي للموروث لا غير، بالإضافة إلى أن أصوات الشعراء الموظفة في النص لا يوجد بينها حلقة ترابط في مذاهبهم الأدبية، فامرؤ القيس غلب على شعره الغزل، والمتنبي غلب على شعره الحكمة، والسياب غلب على شعره توظيف الأساطير، وإبراهيم ناجي غلب على شعره النزعة الوجدانية، وعلى الرغم من هذا فإن بينهم بوناً شاسعاً من حيث الزمان والمكان.

وقد حاول أحمد اللهيب بعد ذلك، أن يقدم مقطوعة من قصيدة (بغداد)[2] تحت عنوان (العنصر التراثي/ التاريخي)، وإن كان موقفه مضارعاً لحكمه السابق، ما عدا قلب القصيبي لما عُرِفَ عن هذه الشخصيات، عندما جعل (الرشيد) لصاً، و(المأمون) مغتصباً للنساء، و(أبا نواس) يشرب الخمر من دماء الأطفال.

قدم أحمد اللهيب في (العنصر الأسطوري) نماذج شعرية بين من خلالها أن القصيبي في تعامله مع العنصر التراثي "لا يتجاوز حدود الإشارة أوالتسجيل لرمز أسطوري"[3]، ومن النصوص التي استشهد بها، قول القصيبي:

عَجَبَاً! قَدْ عَهِدتُ "فِينِيُوس"

---

[1] – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 189.

[2] – نفسه، ص 190؛ وينظر: القصيبي، غازي، **مرثية فارس سابق**، ص 46.

[3] – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص191– 193.

تِمْثَالَ مَرْمَرْ"[1].

يبدو، مما سبق، أن أحمد اللهيب قد حاول في تقسيماته السابقة أن يقـدم للقـارئ مجموعة من العناصر التي أسهمت في بناء تشكيل صوره المرأة من الناحية الفنية، والتي يفهم من بعضها نوع من الازدواجية في مفهوم العناصر المكونة للصورة، ويظهر هذا في حديثه عن حضور الشخصيات سواء أكانت دينيـة، أم أدبيـة، أم بطـابع قصـصي، أم أسطوري، مما أوقعه -أحياناً- في التكرار لحضور الشخصية، فعلى سبيل المثال، نجد أن النصوص التي استشهد بها في (العنصر التراثي/ القصصي)، و(العنصر التراثي/ الشعري والمثلي)، و(العنصر التراثي/ التاريخي) تصب في قالب حضور الشخصيات الأدبيـة، أو هي نوع من توظيف القصيبي للموروث الأدبي بالدرجة الأولى، أكثر من إسـهامها فـي تشكيل (صورة المرأة) إلا في إلماحات بسيطة، أو فلنقل – بعبارة أخرى- لا تمثل عصب الفكرة المطروحة في البناء الفني لتشكيل صورة المرأة.

وبعد، فقد قدم أحمد اللهيب دراسة مختصة بدراسة صورة المرأة في شعر القصيبي من جوانب متعددة، وحاول – في ما عرضناه- أن يبحث عن العناصر المكونة لتركيـب صورة المرأة من الناحية الفنية، وكيفية تركيبها، دعّم ذلك بنماذج شـعرية مـن قـصائد القصيبي، أوضح من خلالها مدى حضور تلك العناصر في شعر القصيبي، ومدى إسهامها فنياً في تشكيل صورة المرأة وتركيبها.

1 – اللهيب، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي**، ص 191؛ وينظر: القـصيبي، غـازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 132.

ثالثاً: الصورة في دراسة غادة إبراهيم:

تعد هذه الدراسة آخر الدراسات التي اختيرت لدراسة الصورة في الحركة النقدية لشعر القصيبي، وقد أفردت الباحثة ثلاثة فصول للصورة، من أصل سبعة فصول للدراسة بشكل عام، أي أنها قد أولت الصورة اهتماماً ملحوظاً وعناية ملفته. جاء الفصل الثاني بعنوان (أنماط الصورة)، والثالث بعنوان: (الصورة التشبيهية)، والرابع بعنوان: (الصورة المجازية).

وثمة ملاحظتان لابد من الإشارة إليهما قبل المضي قدماً في مناقشة فصول الصورة عند الباحثة، الأولى: أنها لم تضع عنواناً رئيسياً للصورة على شاكلة الدراسات التي سبقتها، ولم تقدم للصورة بمقدمة توضح فيها مفهومها، ومصادرها، ووظائفها، بل عمدت إلى تقسيم الصورة دون مقدمات، والثانية: أن هذه الفصول الثلاثة المعقود للصورة قد تفاوتت في عدد صفحاتها تفاوتاً ظاهراً، لقد جاء (الفصل الثاني: أنماط الصورة)[1] في قرابة إحدى وخمسين صفحة، في حين جاء الفصل الثالث (الصورة التشبيهية)[2]في قرابة عشر صفحات، وجاء الفصل الرابع (الصورة المجازية)[3]في قرابة سبع عشرة صفحة[4].

في مقدمة الفصل الثاني، توجز الباحثة ما ستعالجه في هذا الفصل، من جهة أهمية الصورة بوصفها أحد عناصر تشكيل القصيدة عند القصيبي، ومن جهة أنماط الصورة عنده، تقول: "يتناول هذا الفصل (الصورة) في شعر القصيبي بوصفها أحد عناصر بنية القصيدة، وللصورة أبعاد عديدة بحسب الوجهة التي تؤخذ من خلالها، ولكنها أبعاد متكاملة

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 54- 105.

2 – نفسه، ص 106- 116.

3 – نفسه، ص 117- 134.

4 – وثمة ملاحظة ثالثة يمكن أن ترتبط بتقسيماتها للصورة، ألا يمكن للقارئ أن يضع الصورتين التشبيهية والمجازية ضمن أنواع الصورة ؟.

تسهم معاً في تشكيل عناصر الصورة. وقد وظف القصيبي في تشكيل صورته عناصر معينة منها ما يعتمد على الجانب الحسي، ومنها ما يعتمد على الجانب المعنوي، ومنها ما يطلق كوامن الإيحاء في الصورة، حيث استخدام طاقات أكثر خفاء للفظة أو على المستوى المباشر الذي يوظف المعنى المحدد سلفاً حيث يكتفي باللمحة البسيطة، وهو المستوى غير البعيد للصورة"[1]، وتتحدث عن الصورة وتنوعاتها، فتقول: "وتتنوع الصورة عند القصيبي، فمنها ما ينتمي للصورة المفردة، ومنها ما ينتمي للصورة المركبة، والممتدة، والصورة السريعة، التي تشبه اللمحة الخاطفة، ومنها ما ينتمي للحسي المجرد"[2].

وما يراد بأنماط الصورة في الدراسة المذكورة، تلك "الطرق التي تؤدي بها الصورة دورها في القصيدة، ومن هذه الطرق أو الأنماط: الصور الحسية، والصور الذهنية، والصورة المفردة، والصورة المركبة، سواء كان تركيبها تراكمياً أو تتابعياً، والصورة الخاطفة أو المكثفة، والممتدة"[3].

قسمت الباحثة هذا الفصل إلى مجموعة من العنوانات الفرعية، وهذه العنوانات: (1- الصورة الحسية)، و(الصورة الحسية للوطن)، و(الصورة الحسية للمحبوبة)، و(والصورة الحسية للزمان)، و(الصورة الذهنية)، و(الصورة المفردة)، و(الصورة المركبة)، و(3- الصورة المكثفة)[4]، و(4- الصورة الممتدة)[5].

---

[1] - إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 55.

[2] - نفسه، ص 55.

[3] - نفسه، ص56- 57.

[4] - يلاحظ أن الترقيم عاد مع (الصورة المكثفة)، وقد سبقها مجموعة من التفريعات دون معرفة تنظيم منضبط لما ذكرناه في المتن. بالإضافة إلى عدم وجود الرقم (2)، ولا يستطيع القارئ يدرجه تحت أي مسمى لكثرة التفريعات.

[5] - إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص57- 92.

تحددت عند غادة إبراهيم الصورة (الحسية)، بأنها الصور التي تعتمد على الحواس الخمس، أو هي التي "ترسم ملامحها من خلال ما يرى، أو يسمع، أو يلمس، أو يشم، أو يتذوق"[1]، وركزت في بداية حديثها عنها – الصورة الحسية– على التجارب الشعرية للقصيدة التي يغلب عليها هذا النوع من الصور، – فمثلاً– تقول: "ولعل أكثر التجارب التي اعتمدت على الصورة الحسية في شعر القصيبي هي تجربة الزمان، وتجربتا الارتباط بالوطن والحب. وقد أضفت تجربة الغربة التي عاشها الشاعر لسنين طويلة على هاتين التجربتين مشاعر الشجن والتحرق"[2].

ويتجلى هذا الذي تقوله غادة إبراهيم في قول القصيبي من قصيدة (الليل في بلدتنا):

فِي كُلِّ شَيْءٍ فِتْنَةٌ أَوْمَضَتْ
فَهَامَتِ الرُّوحُ وَهَامَ البَصَرْ
البَحْرُ حَوْلِي وَخُيُوطُ السَّنَاءِ
تَهْمِي عَلَى أَمْوَاجِهِ كَالمَطَرْ
يَرْنُو إِلَى البَدْرِ وَفِي سَمْعِهِ
مِنْهُ حَكَايَا مَا وَعَاهَا البَشَرْ
وَالشَّاطِئُ الحَالِمُ مُسْتَغْرِقٌ
فِي صَمْتِهِ لَوْلَا حَفِيفُ الشَّجَرْ
اللَّيْلُ فِي بَلْدَتِنَا لَوْحَةٌ
زَخْرَفَهَا اللهُ بِأَحْلَى الصُّوَرْ"[3].

[1] – إبراهيم، غادة محمد، بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي، ص57.

[2] – نفسه، ص 58.

[3] – نفسه، ص 59؛ وينظر: القصيبي، غازي، المجموعة الشعرية الكاملة، ص 434.

تقول معلقة على المقطوعة السابقة: "يحدد الشاعر صورة وطنه من حيث الزمـان والمكان، ذلك التحديد الذي يستبعد أن تتطابق الصورة مع مكان آخر غير الوطن. فالمكان هو الوطن، بل هو محدد أكثر، فهو البلدة بتلك الإضافة إلى (نا) الفاعلين، والصورة ترسم البلدة في زمان محدد هو الليل"[1].

إن الصورة الحسية تكاد تكون أكثر أنماط الصورة في شعر القصيبي إن لم تكـن أكثرها بالفعل، ذلك ما يُستشف من مجمل ما تذهب إليه الباحثة، ولا يتوقف جمـال هـذا النمط على جمال الصورة الحسية في ذاتها، وإنما يتأتى من خلال ما تضفيه من جمال على المعنى الذي ينظم فيه القصيبي، لقد توقفت الباحثة – مثلاً– عند قول القصيبي في معرض حديثه عن المحبوبة، وقالت في التعبير عن جمال الصورة: "وقد تخلع الـصورة الجمـال الحسي للمحبوبة على الأشياء فيكسب القمر حسنها، والروضة غضارة، وهكذا، ومن ذلك رسم منابع الجمال الحسي في الكون، وقد تراجعت عن وظيفتها بغياب المحبوبـة. فـأولاً على المستوى البصري ترسم الصورة القمر على النحو التالي"[2].

القَمَرُ الّذِي رَمَى
فِي مُقْلَتَيْكِ مَرَةً ظِلَالَهُ
تَدْرِيْنَ؟ وَدَّعَ النُّجُومْ
تَدْرِيْنَ؟ ضَاعَ فِي مَجَاهِلِ الوُجُومْ"[3].

أما الصورة (الذهنية) فإنها أقل أنماط الصورة تردداً في شعر القصيبي "هذا النوع من الصور لا يتردد كثيراً في شعر القصيبي مقارنة بالصورة الحسية، حيث لا تجنح عنده الصورة غالباً إلى رسم صور خيالية ذهنية للمحسوسات، بل تنفلت إلى ذلك انفلاتاً سريعاً

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 59.

2 – نفسه، ص 63؛ وينظر على سبيل المثال أيضاً: ص 65، 68.

3 – نفسه، ص 63؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 382.

داخل الصورة، ولذلك لا تكاد توجد صورة ذهنية خالصة لدى الشاعر، ولكن يوجد بعض منها في ثنايا الصور"[1]، والحقيقة أن مثل هذا الحكم المطلق يعوزه النظر في مجموع شعر القصيبي، ودقة الإحصاء. وتجدر الإشارة هنا من باب المقارنة والمفارقة في الوقت نفسه، إلى أن محمد الجهني في دراسته السابقة، قد تحدث عن الصورة الذهنية، فقال: "ولذا فإننا نقسم الصورة الذهنية في شعر القصيبي أربعة أقسام هي: اللونية، والضوئية، والحركيـة، واللفظية"[2]، وكما يتضح تباين الآراء والتقسيمات في الصورة، فكل دراسة تورد تقسيمات مختلفة عن الأخرى[3].

أما (الصورة المفردة)، فإن من أبرز ملامحها فيما تورده الباحثة "سهولة الاكتشاف، ومباشرة الدلالة، حيث لا تعتمد الصورة على علاقات معقدة أو غامضة، بل تكون العلاقات فيها واضحة جلية"[4]، ومثال هذا النوع ما في قصيدة (أطفلة الأمس هذي)[5].

وتختلف الصورة (المركبة) عن الصورة (المفردة) في أنها "تشمل على علاقات أكثر عمقاً من الصورة المفردة، ولا يقصد بالصورة المركبة هنا تلك التي تتكون من أكثر من صورة بسيطة، إذ إن المعيار المستخدم ليس معياراً تراكمياً، ولكنه معيار يعتمد على

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص69.

2 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 108.

3 – لقد تعددت تقسيمات الصورة وتسمياتها عند الدارسين المحدثين بتعدد الزوايا التي ينظر من خلالها إلى الصورة، ينظر: على سبيل المثال لا الحصر: ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**؛ الولي، محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م؛ الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق**؛ وينظر تقسيم الصورة في الفهارس (الهيكل التنظيمي) فقط، فهي تكفي لإدراك هذا التباين حول الصورة. بغض النظر – أيضاً– عن تسميات الصورة المختلفة من العنوان الرئيسي فنية، كانت، أم شعرية، أم بلاغية، أم أدبية.

4 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 73.

5 – نفسه، ص 73؛ وينظر: القصيبي، غازي، **عقد من الحجارة**، ص 52.

درجة العمق في الصورة. وهذا النوع من الصور يوجد بكثرة في شعر القصيبي"[1]، ومن الواضح – هنا– أن الباحثة تربط بين عمق الصورة، وعمق التجربة الشعرية، وأن تنـــوع تجربة القصيبي وعمقها هو الذي يفسر وفرة هذه الصورة، وكثرتها في شعره.

وتبين غادة إبراهيم في حديثها عن (الصورة المكثفة) أن وظيفتها "طرح الفكرة، أو إلقاء الإيحاء على نحو سريع ومكثف، وهي تشبه في ذلك وظيفة القصة القصيرة، حيث لا يكون الهدف تتبع تفاصيل، بقدر ما هو إحداث ومضة عقلية أو ظل معنى. وهذا النوع وجد عند القصيبي، ولكنه قليل بالمقارنة بالصور الأخرى"[2]، ويبدو أن الباحثة تذهب مع مقولة: الإشارة تكفي عن العبارة في القصيدة، بحيث تعتمد على بلاغة اللغة في الإيجاز والإيحاء للمتلقي.

ويؤخذ على الباحثة في ما تسوقه من أمثلة على الصورة (المكثفة) اعتمادها علـــى نماذج من ديوان واحد، وهو "أبيات غزل"، وهذا الديوان كان القصيبي قد كفانا القول فيه، وسنورد مجموعة من أقاويله عن هذا الديوان، يقول: " طبعت ديوان أبيات غزل. ولا بـــد لي من أن أعترف اعترافاً واضحاً أنني ارتكبت خطأً كبيراً بطباعة هذا الديوان، وأن أقول أنني لو استقبلت من أمري ما استدبرت لما طبعته على الإطلاق...، رأيت أن يضم الديوان نوعين من القطع: المقطوعات القصيرة التي يمكن تصنيفها كقصائد...، ومقتطفات قصيرة من قصائد أطول لم تنشر...، ولقد حرصت على تسمية المجموعة أبيات غـــزل ليكـــون العنوان بمثابة إنذار للقارئ بأنه لن يعثر على قصائد متكاملة بل مجرد أبيات متنـــاثرة...، أدى اختيار قطع صغيرة من قصائد إلى الإخلال بالوحدة العضوية للقصيدة..، أدى الجمع

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 79.

2 – نفسه، ص 86.

بين قُطَع كُتبت في فترات زمنية مختلفة إلى وجود تباين واضح في المستوى...، وهم يرون قطعاً صغيرة لا يربط بينها رابط ولا توجد منها قطعة واحدة يمكن أن تسمى قصيدة"[1].

إذن الديوان كما أشار صاحبه، عبارة عن مجموعة من الأبيات لا يربط بينها رابط، ومعالجة الصورة (المكثفة) بنماذج من هذا الديوان أمر فيه مزلق واضح من الباحثة، لقد ظنت أن أبيات الديوان موحية وتمثل صوراً مكثفة، وإن لم يتحدث القصيبي عن جانب الصورة، لكن كلامه يشي بأن أبيات الديوان – ولا أقول قصائده كما ذكر صاحبه– متباعدة، ولا تمثل صوراً يستطيع القارئ رسم ملامحها، وهذا ما يفهم ضمناً، ولو أنها استقبلت من دواوين القصيبي ما استدبرت؛ لربما جاءت معالجتها أوضح سبيلا وأقرب قيلا.

هذا بالنسبة للصورة (المكثفة)، أما الصورة (الممتدة) فهي "مقابل الصورة المكثفة، إذ يُهتم بتتبع التفاصيل والتي تأتي مرتبطة بعضها ببعض، وربما تولدت عن بعضها. وأيا ما كان نوع العلاقة التي تربط بين أجزاء الصورة الممتدة، فإنها تشكل في النهاية وحدات ذات نمط علائقي متماسك"[2].

وتبدو غادة إبراهيم في الصورة (الممتدة) أكثر دقة ووضوحاً على مستوى المفهوم والمعالجة للنصوص المختارة، على عكس ما ورد في (الصورة المكثفة)، من ذلك تحليلها – مثلاً– للصورة الممتدة في قصيدة (كقطرة من مطر) التي يقول فيها القصيبي:

كَقَطْرَةٍ مِنْ مَطَرٍ: تَحَدَّرِيْ

وَاسْتَرْسِلِي نَاعِمَةً

---

[1] – القصيبي، غازي، سيرة شعرية، ص 83.

[2] – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 92.

شَهِيَّةً: كَالخِدْرِ
وَأشْعَرِيْنِي أنّنِي
الطّفْلُ الّذِي لَمْ يَكْبُرْ
يَغْفُو عَلَى صَدْرِكِ:
نَوْمُ اللّحِنِ فَوْقَ المِزْهَرْ
وَضَمّدِي الجُرْحَ الّذِي
عُدْتُ بِهِ مِنْ سَفَرْ"[1].

تقول معلقة على المقطع السابق:"الصورة حركية متنامية، تتصاعد مع زيادة حدة التجربة، وهي تنقسم إلى طرفين: الأول يمثل حركة ماء المطر، والثاني يمثل حركة التجربة التي تشتمل على المعاناة والجروح"[2]. وقد سارت على هذه الشاكلة في بقية الصور الممتدة.

هذا بالنسبة للفصل الثاني (أنماط الصورة)، وإذا ما انتقلنا للفصل الثالث، والذي حمل عنوان (الصورة التشبيهية)[3]، فإنه كما ذكرنا لا يتجاوز عشر صفحات، قصدت فيه الباحثة بيان "الاستخدام المجازي للغة، إنه التوظيف غير العادي أو غير المألوف للغة، وهذا الخروج عن المألوف هو المجال الرحب للصورة الفنية في الشعر. وسوف يدرس البحث في هذا الفصل كيف تعمل الصورة على المستوى التشبيهي"[4].وكما يتضح من مدخلها لهذا الفصل فأنها ستركز على التشبيه، وهو ذلك النوع البلاغي الذي يبحث عن المشبه، والمشبه به، والأداة، ووجه الشبه.

---

[1] – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 95؛ وينظر: القصيبي، غازي، **ورود على ضفائر سناء**، ص 27.

[2] – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 95.

[3] – نفسه، ص 106- 117.

[4] – نفسه، 107.

بعدما بينت غادة إبراهيم هدفها من الصورة التشبيهية، دخلت في الجانب التطبيقي مباشرة للنصوص، مبينة علاقة التجاور في التشبيه، والوصف في التشبيه، والتشبيه الذي يجسد التجربة، وغيرها من صور تشبيهية دللت عليها من شعر القصيبي.

إن من الأمثلة التي ضربتها الباحثة على التشبيه لوصف التجربة عند القصيبي، قوله من قصيدة (آه بيروت):

كُنْتِ حُلُماً مُجنَحاً مُستَحِيلاً

وأنا كنتُ شَاعِرَ المُستَحِيلْ

كُنتِ لَيْلَى... وكُنتُ مَجنُونَ لَيْلَى

يا لَمَاً يَفْعَلُ الهوَى بِالْعُقُولْ

كُنتِ بَحْراً... وكنتُ فيهِ شِرَاعاً

هَامَ يَبْغِي شَوَاطِئَ المَجْهُولْ

كُنتِ كَرْمَاً... وكَانَ الكَرْمُ عُشّي

يَنتَشِي الكَرْمُ... مِنْ رَحِيقِ هَدِيلِي[1].

ترى غادة إبراهيم أن التشبيه ظل يتنقل من عالم إلى عالم آخر ليصف القصيبي تجربته الشعرية، "والتشبيه في القصيدة يحاول أن يصف تجربة بين طرفين يتضاءل أحدهما أمام الآخر، وهما: بيروت، والشاعر، والشاعر هو الطرف الذي يتضاءل ويحقق التشبيه هذه الدلالة، فهو أولا يشبه بيروت بالحلم المجنح المستحيل، وهي قوة هائلة لا يطالها أحد، فهي أولاً حلم أي لا يمكن أن ينال، ثم إنها حلم شارد مجنح ومستحيل، والشاعر (الأنا) شاعر المستحيل، فهو يملك طاقة خيالية يستمدها هو أيضاً من الشعر، والشعر يرتبط بالحلم من حيث الانطلاق في العالم الوهمي والجميل أيضاً، إذ يحقق كل ما

[1] – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 110؛ وينظر: القصيبي، غازي، **يا فدى ناظريك**، ص 98.

يشتهي، ولكن بعيداً عن الواقع. ثم يستدرك الطرفان في قوة (المستحيل). ولكن الشاعر يتضاءل في التشبيه الثاني أمام الطرف الأول فيصبح مجنون ليلى، وهي ليلى، فهي تمثل قوة مسيطرة تسلب العقل من الشاعر، فيتحول إلى مجنون: إنسان غير كامل، وبيروت ليلى مالكة العقل والهوى..."[1]

وخلصت غادة إبراهيم إلى أن التشبيه عند القصيبي قد كشف "عن نفسه على نحو مفاجئ، فقد صب جميع تفاصيل التجربة دفعة واحدة في هذا القالب التشبيهي، لتنتقل الصورة من تجربة رسمت القصة تفاصيلها إلى تجربة أخرى يميط التشبيه اللثام عنها؛ ليكشف عن كونها التجربة الأساسية في القصيدة، ولكن بعد أن يضفي عليها ظلال وإيحاء الصورة"[2].

أما الفصل الرابع المعنون بـ(الصورة المجازية)[3] والذي جاء في قرابة سبع عشرة صفحة كما أشرت سابقاً، فيجد القارئ عنواناً يتيماً له في أول الصفحة وهو (الاستعارة)، دون أن تقدم له بمدخل، أو تمهيد[4].

استشهدت غادة إبراهيم بنصوص مختلفة من قصائد متنوعة، وكانت الاستعارة منطلقاً لها في معالجتها، وهي بذلك تبحث عن أثر الاستعارة في تقديم المعنى، من ذلك قول القصيبي في قصيدة (معركة بلا راية)[5]:

وَفِي الطُّرُقَاتِ يَعْوِي الليْلُ...

وَيَنْهَمِرُ الأَسَى كَالنَّهْرِ

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 110- 111.

2 – نفسه، ص 116.

3 – نفسه، ص 117- 134.

4 – نفسه، ص 118.

5 – نفسه، ص 118؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 250.

فَوْقَ سَكِينَةِ البَشَرِ

فَيَجْرِفُها... ويُغْرِقُها

وَفِي شَفَتَيَّ

يَمُوجُ لَهِيبُ أغْنِيَتِي

وَيَحْرِقُهَا

...

وَحِيْدٌ فِي صَقِيْعِ اللَيْلِ يَنْكَأُ جُرْحَهُ

وَيَرَى مَسِيْلَ دَمِهْ

وَيَعْرِفُ كَيْفَ يَبْكِي المَرْءُ مِنْ أَلَمِهْ

وَيَعْرِفُ كَيْفَ يَجْرِي الدَّمْعُ

فِي الأَعْمَاقِ لا الأَجْفَانْ

وَيَعْرِفُ لَهْفَةَ الإِنْسَانْ

...

أُحِسُّ بِأَنَّ أَيَّامِي كَهَذِي الليلَةِ الحَمْقَاءِ:

عَاصِفَةٌ بِلَا مَعْنَى

صِرَاعٌ دُونَمَا غَايَةْ

وَمَعْرَكَةٌ بِلَا رَايَةْ

طَوَافٌ حَوْلَ دَائِرَةٍ مِنَ الأَوْهَامْ...

تَبْدَأُ كُلَّمَا قُلْتُ انْتَهَتْ...

وتَطُولُ قُدّامِي.[1].

تقول غادة إبراهيم عن المقطع السابق: إن الاستعارة أدت دورها في "رسم: صورة الزمان (الليل) عواء، والعالم الذي يراه الشاعر في الصورة لهذا الزمان هو عالم الغـــاب، والجو المعنوي للصورة (أسى ينهمر فوق سكينة البشر)، والإحساس حارق مـــن لهيـــب، والافتراس يرسم صورة بصرية من جرح ودماء، ولكن كأن الشاعر لم يقتنع رغـــم ذلـــك بقدرة الاستعارة وحدها على تجسيد الزمان، فارتد إلى التشبيه فقال:

(أحِسُّ بِأَنَّ أيّامِي كَهَذِي اللّيلَةِ الحَمْقَاءِ عَاصِفَةٌ بِلَا مَعْنَى)[2]

فهل كان ذلك إدراكاً من الشاعر للفواصل والأبعاد التـــي تفـــصل بـــين أطـــراف الصورة؟ لا يمكن أن يفسر ذلك الارتداد من الصورة الاستعارية إلى التـــشبيه ســـوى أن الشاعر قد خرج من تجربة الاندماج إلـــى تجربـــة التأمـــل لـــذلك المعنـــوي المتـــوحش (الزمان)"[3]. ولعل ارتداد الشاعر من الاستعارة إلى التشبيه يعود إلى طبيعة التشبيه التـــي تقوم على التمايز بين طرفيه: المشبه، والمشبه به، لا على الدمج بينهما كما في الاستعارة، أو كما يقول جابر عصفور في العبارة عن ذلك: "فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء، وهو – مهما أبعد أو أغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنـــادر والغريب– يظل محكوماً بالأداة، وبتجاوز المشبه مع المشبه به، وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز الأثيرين. ومن ثم كان يكتفى فـــي

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القـــصيبي**، ص 118– 119؛ وينظـــر: القـــصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 251– 253.

2 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 252.

3 – نفسه، ص 119– 120.

تقييم الاستعارة – في أحيان كثيرة– بالمقاربة، ويطلب في التشبيه الندرة والغرابة والاستطراف"[1].

كما حاولت الباحثة في بعض النصوص المستشهد بها البحث عن دلالة المضمون الشعري، ومن ذلك تعليقها على قول القصيبي:

وَالْيَوْمَ جَاءَ الخَرِيفُ الفَظُّ يَسْأَلُنِي

مَتَى رَحِيلُكَ؟ كَمْ تَنْوِي البَقَاءَ هُنَا؟

وَالأَرْبَعُونَ عَوِيلاً مِلْءَ أَوْرِدَتِي

وَفِي شِفَاهِي يَبْكِي الصَّيْفُ وَاللَّبَنُ[2].

تقول غادة إبراهيم: إن القصيبي استخدم صفة من صفات الإنسان في هذا المقطع كالفظاظة في الصورة، وتظهر "مع بداية دخول العمر في الأربعين تبدأ صورة الخريف في الكشف عن نفسها فإذا هي صورة مخيفة فظ قد [فقد] ملأ الأوردة عويلا يبكى [يبكي] ما بقى من شباب في الفصل المرتحل"[3].

إن الاستعارة لا تقدم المغنى كما يقدمه التشبيه، صحيح أن الاستعارة والتشبيه من أكثر الصور البلاغية في الشعر العربي، بما فيه شعر القصيبي، وصحيح أن الاستعارة والتشبيه كلاهما من المجاز الذي هو أبلغ في تقديم المعنى من الحقيقة، وصحيح – أيضاً– أن الاستعارة قائمة على التشبيه، أو كما يقول البلاغيون إنها تشبيه حذف أحد طرفيه، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح – أيضاً– أن وجوه الشبه مهما كثرت في الصورة التشبيهية، فإن المشبه يظل غير المشبه به. أما الاستعارة فأنها تمزج ما بين طرفيها المستعار له

---

1 – عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص 217.

2 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 123؛ وينظر: القصيبي، غازي، **واللون عن الأوراد**، ص 5.

3 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 123.

والمستعار منه بنحو لا يدرك فيه هذا التشابه، كما يدرك في التشبيه، أو كما تقول غادة إبراهيم في تقديمها لقول القصيبي وتعقيبها عليه، يقول القصيبي:

وَجْهُ لَنْدَنَ
وَاجِمٌ... تَكْسُوهُ حَبَّاتُ المَطَرْ
وَجْهُهَا... وَجْهُ حَبِيبٍ
رَاعَهُ يَوْمُ الفِرَاقْ
فَتَغَضَّنْ
وَهُوَ يَجْتَازُ تَعَابِيرَ الكَدَرْ
وَالشَّجَرْ
...
وَعَلَى وَجْهِكِ آثَارُ اشْتِيَاقْ
فِي صِرَاعٍ مَعْ آثَارِ الضَّجَرْ
...
وَجْهُ لَنْدَنَ
شَاحِبٌ فِيْهِ، كَمَا فِي وَجْهِكِ
الشَّاحِبِ، أَظْفَارُ السَّهَرْ"[1].

تقول في تقديمها للنص: "صحيح أن علاقة التشابه ليست جزءاً من تكوين الاستعارة ولكن هذه العلاقة كائنة في الاستعارة على نحو ضمني، وتتضح عندما تكشف عن وجودها عملية التفسير. ويمكن استيضاح ذلك من خلال الصورة الاستعارية التي رسمها الشاعر للندن"[2].

---

1 – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 126– 127؛ وينظر: القصيبي، غازي، **قراءة في وجه لندن**، ص 7– 10.

2 – نفسه، ص 126.

وتقول بعده: "والتشابه الضمني الذي لم تفصح عنه الاستعارة هنا، ومن ثم فهو ليس جزءاً من معناها أو تركيبها، هو التشابه بين المكان (لندن)، والكائن الحي، أو الإنسان الذي له وجه. وبذلك تعتبر الاستعارة المساحة الفاصلة بين المتشابهين، وكأنه أمر محسوم، وافتراض كائن بالفعل، ولذلك تبقى علاقة التشابه في الاستعارة أمرا مفروغا منه، وأما التفكير في التشابهات الممكنة التي تقودنا إليها الاستعارة والتي تحدث عنها كوللر، فهي المرحلة أو المنطقة التي تعمل فيها الاستعارة، فالاستعارة لا تقول إن شيئا يشبه شيئا آخر، ولكنها تقول في أي شيء –أو أشياء– يتشابه الطرفان"[1].

وهكذا تمضي الباحثة في بقية هذا الفصل تتلمس الصورة الاستعارية في شعر القصيبي، ومجالات استخدامها عنده، مثل حديثه عن المرأة، وأثرها في شعره، وربطها بالتشبيه، أو بالتشخيص، مدعمة آراءها بشواهد شعرية على غرار ما تقدم.

وبعد عرض دراسة غادة إبراهيم ومناقشة أبرز ما ورد لديها عن الصورة، يمكن القول، إن الباحثة أولت الصورة جانباً مهما في دراستها، وذلك بإفرادها ثلاثة فصول للصورة من أصل سبعة فصول هي: أنماط الصورة. الصورة التشبيهيه. الصورة المجازية، حاولت فيها أن تقدم رؤيتها للصورة في شعر القصيبي.

---

[1] – إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، ص 127.

وبعد أن عرضت في هذا الفصل نقد الصورة كما في الحركة النقدية حول شعر القصيبي في بعض الدراسات[1]، يمكن أن نخرج بالآتي:

- تتفق أغلب الدراسات التي تعرضت لنقد الصورة في شعر القصيبي على صعوبة تحديد مفهومها، كما تتفق أيضاً، على أهميتها في الدراسة الفنية، وقدمت هذه الدراسات للصورة بمراجع ومصادر نقدية، تتفاوت أهميتها من دراسة لأخرى.
- لم تكن الدراسات التي تعرضت لنقد الصورة في شعر القصيبي، دراسات مستقلة، أو خالصة لها، بل جاءت على شكل فصول أو أبواب، باستثناء دراسة أحمد اللهيب.
- كانت الفصول أو الأبواب التي قُدمت عن نقد الصورة تبدو متباينة حيناً، ومتداخلة في أحيان أخرى، فكل ناقد يقدمها بحسب رؤيته للصورة أو تصوره لها.
- تمثل الأنواع التي قُدمت في نقد الصورة – في الأغلب- دراسات أفقية سطحية، أي أنها لم تكن عمودية تتقصى دراسة النوع الذي تتحدث عنه، أما النماذج الشعرية المنتقاة فقد كان أكثرها في معالجة أنواع الصورة في شعر القصيبي
- شكلت بيئة طلبة الدراسات العليا البيئة الأبرز في تقديم نقد الصورة، وخاصة في عقد الألفية الجديدة.

---

[1] – هناك دراسات أخرى تناولت الصورة في شعر القصيبي، ينظر: الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي**، تحت عنوان: (الصورة الشعرية)، ص313- 352؛ و الجهني، هيفاء، رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الشابي وغازي القصيبي**، تحت عنوان: (الصورة الشعرية)، ص 336- 418؛ و دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية البحر والصحراء: دراسة في شعر غازي القصيبي**، تحت عنوان: (الصورة الفنية)، ص 163- 200؛ والزهراني، أحمد، **صوت الذات في شعر القصيبي**، تحت عنوان: (الصورة الشعرية)، ص 90- 94.

• الفصل الثالث:

نقـــد الموسيقـــا

مدخل:

الموسيقا هي روح الشاعر الشفافة، ونبض عروقه، وإيقاعه النفسي، فالشعر فكرة وعاطفة، وموسيقا، وبغير الموسيقا لا يكون الشعر، ولولا الأذن ما كان الكلام.[1] وحقيقة فإنّ الشعر والموسيقا فنان أدبيان يتصلان ببعضهما اتصالاً وثيقاً، ولكل منهما صلة بالآخر، وكلاهما سمعي، يقول شوقي ضيف "ومادة الموسيقا الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ، وهي تتحلل إلى أصوات"[2].

والوزن بطبيعته يفضي إلى الموسيقا، فهو يدعم فاعلية الكلمات، ويقوي وشائج العلاقات بينها، فيبرزها ويوجه الانتباه إلى أصواتها[3]، وكذلك القافية فهي تشكل الموسيقا من خلال حسن الإيقاع، يضاف إلى ذلك أن الموسيقا قد تتشكل بتأثير بعض الفنون البديعية كالجناس، والطباق، والتصريع[4].

كما أن الموسيقا قد تتشكل بتكرار كلمات متقاربة الحروف والنغم، يقول إبراهيم أنيس: "إن العناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر، يزيد من موسيقاه وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت ،مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بهما من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية"[5]. ولتشكل الموسيقا علاقة قوية باختيار الألفاظ المناسبة للموضوع، ومدى التلاؤم بين حروف الألفاظ وحركاتها[6].

---

1 – دهمان، أحمد علي، **النقد الأدبي قضايا نظرية ودراسات تطبيقية**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مصر، 2003م ، ص 150-151.

2 – ضيف، شوقي، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1962م، ص95 .

3 – ويليك، رينيه ، واوستن وارين ، **نظرية الأدب**، ص 225 .

4 – ضيف، شوقي ، **في النقد الأدبي** 97 .

5 – أنيس، إبراهيم ، **موسيقا الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1965م، ص 39 .

6 – العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، دار نهضة مصر، الإسكندرية، 1980م، ص247.

وعليه، ستتوقف هذه الدراسة عند دراستين هما اللتان تناولتا الموسيقا في شعر غازي القصيبي بشكل بارز، وغطتا جانباً كبيراً من دواوينه الشعرية، وهما:

أولاً: الموسيقا في دراسة مسعد زياد.

ثانياً: المستويات الإيقاعية في دراسة محمد الجهني.

أولاً: الموسيقا في دراسة مسعد زياد:

أدرج مسعد زياد الموسيقا ضمن الفصل الثالث المعنون بـ: (التيار الرومانسي في الأدب العربي)، وهو – عندي– لم يوفق في ذلك؛ إذ يظهر للقارئ أن الموسيقا المذكورة هنا، وكأنها تختص بالتيار الرومانسي، لكنها حقيقة، ومن خلال تتبع آرائه جاءت مستقلة استقلالاً تاماً. حيث قدم لها في الصفحات الأولى تقديماً مطولاً تناول فيه النشأة والتطور عبر العصور القديمة وصولاً إلى العصر الحديث[1].

وقد بين مسعد زياد أن الموسيقا من خصائص الشعر النوعية التي تميزه عن النثر، وهي تعني كما يقول: "تلك الأوزان التي تشكل تناسق الإيقاعات المعروفة ببحور الشعر تضفي عليه نغماً موسيقياً تجعله محبباً إلى أذن المتلقي"[2].

وبين صاحب الدراسة أن أوزان الشعر العربي قد تنوعت فاتخذت أشكالاً متعددة. لقد ظهرت محاولات التخلص من الإطار الشكلي في العصر العباسي من خلال المخمسات، والمزدوج، تلاه في العصر الأندلسي ظهور المثلثات، والمربعات، والمخمسات، والمسمطات، والموشحات، تلاه بعد ذلك، محاولة التحرر من نظام القافية بشكل جزئي في الربع الأول من القرن العشرين من خلال الشعر المرسل، ولم تقف عجلة

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص233– 244.

2 – نفسه، ص 233.

التطور الموسيقية عند حدود التحرر الجزئي، بل تجاوزتها إلى تحرر كلي من خلال شعر التفعيلة، أو الشعر الحر، حيث أسهم الشعراء، والنقاد في إرساء قواعد المدرسة الأخيرة – مدرسة الشعر الحر– وبهذا جاء التحرر واضحاً في شكل القصيدة التقليدي[1].

وأول ما يطالعنا من حديثه عن الموسيقا في شعر القصيبي، هو حديثه عن الشعر المرسل. فالشعر المرسل هو – كما يراه مسعد زياد– تحرر القصيدة من قيود الروي وانعتاقهما من وحدتها المتكررة والملازمة للقصيدة من مطلعها إلى منتهاها، فيكون لكل بيت روي مختلف عما قبله وما بعده، ولا يطرد النغم الموسيقي في بيتين من أبياتها، وإنما ينتهي بنهاية البيت الأول، لتبدأ من جديد في أول البيت الثاني، وهكذا، شريطة التزام القصيدة ببحر عروض واحد[2].

ويرى مسعد زياد أن القصيبي كانت لديه في هذا الشعر خمس تجارب شعرية نظمت ما بين سنة (1957م– 1959م)، ثلاثة منها ضمن ديوانه "أشعار من جزائر اللؤلؤ"، ومقطوعتان أخريان ضمن ديوانه "أبيات غزل"، وهنا بدأ بعرض تلك النماذج[3].

وعدل القصيبي عن هذا الشعر، بعد أن أحس أن هذا النمط لا يجاري النمط الذي ألفته القصيدة العربية لفترة طويلة، إذ إنه "يفتقر إلى التشكيل الموسيقي، إذ خفتت نغمات الإيقاع مع موت حروف الروي واختفائه من أبيات القصيدة، وطغيان الرتابة عليها بدلاً من الإيقاع الذي تعودت عليه الأذن في القصيدة التقليدية"[4].

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 234– 238.

2 – نفسه، ص 236.

3 – نفسه، ص 244– 245.

4 – نفسه، ص 245.

وأعتقد أن في حكم مسعد زياد بعداً – بعض الشيء– عن الحقيقة؛ ذلك أن الابتعاد عن هذا اللون من الشعر مسألة ذوقية في أساسها، فقد يكون الشاعر كتب فيه ليبين للمتلقي أنه يستطيع الكتابة في أي لون، وأنه يواكب التطور الحاصل في المشهد الأدبي.

وينتقل بعد ذلك ليتحدث عن شعر المقاطع عند القصيبي، وهو كما يقول: "التحول في كل مقطع من قافية إلى أخرى، وما ترتب عليه من تنوع لحرف الروي، حيث يختلف عدد المقاطع من قصيدة لأخرى وتختلف عدد أبيات المقطع الواحد"[1].

ويعلل مسعد زياد ظهور هذه الظاهرة بقوله: "وربما يحتم طول الموضوع، وتشعب أفكاره، أن يتخلص الشاعر من الروي الواحد؛ خوفاً من تقليص الموضوع، عندما يعجزه الروي، فيجد في تنوع حرف الروي مخرجاً؛ ليسترسل في نظم قصيدته التي تستوعب مقاطعها أفكار الموضوع الذي يطرقه الشاعر"[2].

ويظهر مسعد زياد أن القصيبي التزم في جميع قصائد المقاطع بعدد الأبيات في كل مقطع، باستثناء ثلاث قصائد، اثنتان منها، هما (هزي يدي)[3] من مجزوء الكامل، و (أضواء المنار)[4] من مجزوء الرمل، كل واحدة منها مكونة من عدد من المقاطع، مجموع أبيات المقطع الواحد سبعة أبيات، سوى المقطع الأخير فأبياته ستة فقط، والثالثة منها بعنوان (كريستينا)[5] من الرمل، جاءت متنوعة المقاطع، فالأول منها مكون من بيتين، والثاني من خمسة أبيات، وهكذا[6].

---

[1] – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 245– 246.

[2] – نفسه، 246– 247.

[3] – نفسه، ص 248؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 41.

[4] – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 248؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 169.

[5] – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 243.

[6] – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 248– 252.

وقد عرض مسعد زياد لعدد من قصائد المقاطع عند القصيبي، ولم يخرج في عرضه هذا عن ذكر الروي، وعدد التفعيلات، دون أن يتحدث عن أهمية هذا التنوع، وما يحدثه من أثر عند المتلقي.

كما أن مسعد زياد في عرضه لشعر المقاطع يبين أن القصيبي لجأ إلى هذا النوع لعدم قدرته على المجيء بقصيدة كاملة على روي واحد تستوعب أفكاره. وليس الأمر هنا كما يقول مسعد زياد، فكما ذكرت سابقاً ربما أراد القصيبي أن يثبت للقارئ أنه شاعر قادر على التجديد، ومبتكر في جميع أوزان الشعر ويوائم عجلة التطور، فالمسألة ليست مسألة عجز، بل هي تنوع ودليل على قدرة الشاعر على النظم في أشكال الشعر كلها.

أما الشعر الحر عند القصيبي، فقد بين مسعد زياد أنه كان من أكثر الشعراء الخليجيين توفيقاً في تناوله لتجربة الشعر الحر، وهو إلى جانب ذلك استطاع أن يوائم بين التجربتين التقليدية والجديدة، وقد أثبت ذلك بإحصائه لعدد القصائد والمقطوعات التي نظمها الشاعر في التجربتين[1].

كما أظهر مسعد زياد أن أولى تجارب القصيبي في شعر التفعيلة كانت قصيدة (قافلة الضائعين)[2] من المتقارب، ونظمها بعد عشر سنين من ظهور الشعر الحر، وأنها تجربة ناجحة بكل المقاييس التي يجب توفرها في هذا الشعر[3].

وأشار مسعد زياد إلى أن القصيبي قد حقق سمات الشعر الحر، فتخلص من بنية القصيدة التقليدية المتمثلة في نظام البيت ذي الشطرين والروي الواحد، واتخذ من التفعيلة

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ينظر: الجدول الذي وضعه الباحث، ص 253.

2 – نفسه، ص 253؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 72.

3 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 253.

نظاماً لهيكلة القصيدة، ثم وزع التفعيلات على الأسطر بشكل عفوي، تمليه طبيعة الموضوع، والموقف العاطفي، والتجربة الشعرية، والدفقة الشعورية[1].

وأجد أنه قد وفق فيما ذهب إليه، إذ إن هذا التنوع يتناسب مع الموقف العاطفي والتجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر، وتجدد التفعيلات وتنوعها يدل على تجسدد الدفقة الشعورية عنده، كما أنه بهذا الشكل يضاعف من استجابة المتلقي لمقتضيات قصيدته.

ويأتي صاحب الدراسة بنص شعري من قصيدة (أنتِ الرياض)، ليثبت أن الشاعر أحب التراث، فمزج بين الشعر التقليدي، والشعر الحر في هذه القصيدة، التي جاءت من البحر المتقارب، كما يعرض بعض الزحافات والعلل التي جاءت فيها[2].

ومن أبيات تلك القصيدة التي وقف عندها[3]، قول القصيبي:

وَحِيْنَ تَغِيْبُ الرِّيَاضُ

أُحَدِّقُ فِي نَاظِرَيْكِ قَلِيْلاً

فَأَسْرَحُ فِي "الوَشْمِ" وَ "النَّاصِرِيَّةِ"

وَفَاتِنَةٌ أَنْتِ مِثْلَ الرِّيَاضِ ... تَرِقُّ مَلَامِحُهَا فِي الْمَطَرْ

وَقَاسِيَةٌ أَنْتِ مِثْلَ الرِّيَاضِ ... تُعَذِّبُ عُشَّاقَهَا بِالضَّجَرْ

وَنَائِيَةٌ أَنْتِ مِثْلَ الرِّيَاضِ ... يَطُوْلُ إِلَيْهَا... إِلَيْكِ السَّفَرْ[4]

والتفعيلات التي تظهر من خلال التقطيع العروضي للنص المذكور، هي:

فعول فعولن فعول

فعول فعولن فعول فعولن

فعول فعولن فعولن فعولن

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 254– 256.

2 – نفسه، ص 258– 259.

3 – نفسه، ص 258– 259

4 – نفسه، ص 258؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 476.

فعـول فعـولن فعـولن فعـول   فعـول فعـول فعـولن فعـو (فَعَـلْ)

فعـول فعـولن فعـولن فعـول   فعـول فعـولن فعـولن فعـل

فعـول فعـولن فعـولن فعـول   فعـول فعـول فعـولن فعـل

وهنا يتحدث مسعد زياد عن بعض الزحافات الظاهرة، مثل: (القبض) وهي حذف الخامس الساكن من عروضه وتحريك ما قبله بالضم، كما في (فعـولن) ---> فعـولُ، والقِصَر وهو حذف الخامس من ضربه وتسكين ما قبلـه، مثـل فعـولن ---> فَعُـولْ و(الحذف) وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة فعولن---> فعو[1].

وفي موضع آخر يتحدث مسعد زياد عن قصيدة (النثر)، ويطالعنـا هنـا، بـرأي للقصيبي نفسه، يقول فيه: "أقصى تحرر وصلت إليه في تجاربي هو إهمال القافية نهائيـاً والتمسك بالوزن وحده، وذلك في قصائد لا تتجاوز عدد أصابع اليدين، ولكني لـم أكتـب الشعر حراً بمعنى الانفلات من الوزن والقافية معاً، أما عن قصيدة النثر فقد تكون أجمـل من الشعر، ولكنها تبقى قصيدة نثر لا شعر"[2].

ويعلق مسعد زياد على كلام القصيبي بأنه أقر حقيقتين: الأولى: أنـه لـم يكتـب قصيدة النثر بدليل قوله: إنه لم يكتب شعراً حراً بمعنى الانفلات مـن الـوزن والقافيـة، والثانية: أن القصيبي يستحسن قصيدة النثر إلى الحد الذي قد يعدها أجمل من الشعر[3].

فهو يأخذ على القصيبي إنكاره الكتابة في هذا الفن (قصيدة النثر)، على الرغم من أنه وجدت له مجموعة قصائد فيه، منها: (من لندن)، و(رسالة من امرأة عاشقة)، و(رسالة اعتذار) و (حديث مع القمر)[4]. فالقصيبي كما يرى مسعد زياد أنكر أنه كتب قصيدة نثر، لكن دواوينه تثبت خلاف ذلك.

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص259.

2 – نفسه، ص 260؛ وينظر: القصيبي، غازي، **سيرة شعرية**، ص 160.

3 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 260.

4 – نفسه، ص 260– 263.

ويبدو لي أن مسعد زياد جانبه الصواب في فهم قول القصيبي، فقصيدة النثر التي يهتم فيها الشاعر بالإيقاع الداخلي للألفاظ، ويتحلل من الوزن والقافية، تختلف عن الـــشعر الحر الذي يقوم على التفعيلة، وفي كلام القصيبي خاصة "ولكني لم أكتب الشعر حراً بمعنى الانفلات من الوزن والقافية معاً" ما يدل على أن القصيبي لم يكن يقصد هنا قصيدة النثر.

أما حديثه عن (التدوير)، فقد بين أنه ظاهرة قديمـــة قـــدم الـــشعر العربـــي، وأن البلاغيين أطلقوا عليه اسم (التضمين) الذي يعتبر من عيوب القافية، وأورد تعريف (يوسف بكار) عندما قال: "هو افتقار بيت إلى بيت آخر، أو أن تتعلق القافية، أو لفظة مما قبلها بما بعدها، فيتم وزن البيت قبل أن يتم معناه"[1]، والبيت المدور في تعريف العروضيين، هـــو: "اشتراك شطريه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الـــشطر الثاني"[2]، ويستشهد عليه بقول عمر أبي ريشة:

رُوَيْـــدَكِ لا تَجْرَحِـــي صَـــمْتَكِ الـــرْ هِيْـــبَ وَلَـــا تَهْتِكِـــي مِئْـــزَرَهْ[3]

حيث اشترك البيت السابق في كلمة الرهيب لإتمام الوزن.

ثم عرض لآراء النقاد المحدثين في ظاهرة التدوير، فبين أن بعضهم عدّه إبـــداعاً وفائدة؛ لما يسبغه على البيت من غنائية؛ لأنه يمده ويطيل نفحاته، كما ورد عـــن (نـــازك الملائكة)، والبعض الآخر يعتبره خللاً، وعيباً مـــن عيـــوب الموســـيقا، كمـــا ورد عنـــد (النويهي)[4].

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 264؛ وينظر هامش الصفحة.

2 – نفسه، ص264؛ وينظر هامش الصفحة.

3 – نفسه، ص 264؛ وينظر: أبو ريشة، عمر، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، ط2، بيروت، 2005م، 1/ 154.

4 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 264– 265؛ وينظر: هامشيّ الصفحتين.

وخرج مسعد زياد برأي مفاده، أن القصيبي قد أكثر من تدوير التفعيلات في شعره الحر كثرة مُلفتة؛ إذ قلما تخلو منه قصيدة، وساق بعض الأمثلة الشعرية على ذلك، ومنهـا قول القصيبي في قصيدة (السيمفونية الصامتة): من (البسيط)

"هَـلْ تَعْـرِفِينَ عَـذَابَ العُـودِ تَخْنُقُـهُ أَنَّاتُـهُ... وَهْـوَ إِنْ دَاعَبْتِـهِ ضَـحِكَا؟
غَنَّى لِعَيْنَيْكِ... حَتَّـى غِبْـتِ فَارْتَعَـشَتْ أَوْتَارُهُ... وَارْتَمَى فِي صَـمْتِهِ... وَبَكَـى

ويقول في المقطوعة الثانية من (المتقارب):

وَأَلْقَيْتِ رَأْسَكِ بَيْنَ يَدَيَّ
وَقُلْتِ " رَأَيْتُ فُلانْ
مَضَيْنَا سَوِيّاً إِلَى دَارِهِ
قَضَيْنَا المَسَاءْ
أُغَنِّيْ عَلَى رَجْعِ قِيْتَارِهِ

ويقول في الثالثة من (الرجز):

هَلْ يَسْتَطِيْعُ أَنْ يُرِيْكِ
فِي القِفَارِ رَوْضَتَيْنِ
هَلْ يَسْتَطِيْعُ أَنْ يُحِيْلَ مُقْلَتَيْكِ
نَجْمَتَيْنِ؟

ويقول في الرابعة من (الرمل):

كُلَّ يَوْمٍ تَطْرُقِيْنَ البَابَ... تَأْتِيْنَ إِلَيَّ
تَقُولِيْنَ: " لَقَدْ فَكَّرْتُ فِيْكَ "
تَشْرَبِيْنَ الشَّايَ... تَرْوِيْنَ حِكَايَاتِ فُلَانٍ وتَمِيلِيْنَ عَلَيَّ

ثم يعود إلى (المتقارب)، فـ(الرمل)، كما يعود إلى الشكل التقليدي، فيقول:

أَلْفُ سِيمفُونِيَّةٍ صَامِتَةٍ عَرْبَدَتْ فِيْ شَفَتَيَّ تَبْغِي انْفِلاتَا
فَاهْمِسِي إنَّكِ مُلْكِي... وَارْقُبِي كَيْفَ أَغْزُو بِاسْمِكِ الحُلْوِ الحَيَاتَا"[1]

وفيما يتعلق بالتفعيلات (المتنوعة)، أو ما يعرف بالمزج بين تفعيلات من بحور مختلفة في القصيدة الواحدة (مجمع البحور)[2]، فقد ذكر مسعد زياد أن القصيبي بلغ عدد قصائده التي تميز بهذه الظاهرة ست قصائد، هي: (كلمات لصديقة)[3]، و(رباعيات عاشقة)[4]، و(السيمفونية الصامتة)[5]، و(الحب والموانئ السود)[6]، و(أشعار حب يابانية)[7]، و(الفرسان)[8]. ثم بين أن قصيدة (كلمات لصديقة) جمع فيها الشاعر بين تفعيلات بحر (الرجز) وبحر (المتقارب)، وهنا يحدثنا عن أثر (المتقارب)، من حيث هو بحر أجمل موسيقيةً، وأوقع في النفس، في حين أن بحر الرجز معروف بالاضطراب وقربه من النثر، ثم يعلل هذه الظاهرة بقوله: "وفي رأيي إن الجمع بين عدد من بحور الشعر، والمزاوجة بين شكليه لا يأتيان عبثاً أو من فراغ، وإنما يعود ذلك إلى تلون تجربة الشاعر...، وتغير الحالة النفسية عنده من حال إلى حال"[9].

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 274- 275؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 386- 391.

2 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 271.

3 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، 271؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 269.

4 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 271؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 292.

5 - زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 271؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 386.

6 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 271، وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 559.

7 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 271؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 626.

8 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 271؛ وينظر: القصيبي، غازي، **ورود على ضفائر سناء**، ص 41.

9 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص273.

ويذهب الباحث في تفسير هذه الظاهرة في شعر القصيبي مثل ما ذهب مسعد زياد، إذ إن الشاعر يمر بحالات متفاوتة في الثبات والاضطراب، مما يسوغ له هذا التحول في الوزن، والانتقال من بحر إلى بحر آخر.

ويثبت مسعد زياد أن القصيبي كتب في معظم بحور الشعر العربي الممزوجة، والصافية، والمركبة، إذ ظهر من خلال جدول عرضه[1]، أن شعر القصيبي جاء على اثني عشر بحراً، في حين أغفل أربعة بحور، هي: (المديد)، و(المنسرح)، و(المضارع)، و(المقتضب).

كما ذكر رأياً مهماً يدل على أهمية هذه البحور في الشعر التقليدي والشعر الحر على السواء، وهو من أبرز النتائج –من وجهة نظري– التي وصل إليها مسعد زياد في حديثه عن الجانب الموسيقي في شعر القصيبي، إذ يقول: "وقد جاءت أكثر قصائده التقليدية على (البسيط)، و(الخفيف)، و(المتقارب)، و(الرمل)؛ لأن هذه الأبحر من أنسب الأبحر التي تتوافق ونفسية الشاعر والإيقاع الموسيقي للبيت ذي الشطرين، والتي نستشعر منها تدفق الانفعالات. كما تتميز بغنائيتها وتأثيرها في النفوس كالبحر (البسيط)، وانسياب الأفكار والمشاعر، وامتداد الجملة كالبحر (الخفيف). أما قصائده الحرة فجاء معظمها على (الرجز)، و(المتقارب)، و(المتدارك)، و(الرمل)؛ وهذه الأبحر من الأبحر التي تتناسب والقصائد الوجدانية التي تتطلب إيقاعات مناسبة سلسلة، كما أن بعضها يعتمد على سرعة الإيقاع كـ(المتقارب). أما الرجز فمن أكثر الأبحر التي نظم عليها القصيبي قصائده الحرة بعد (المتقارب)، وربما يعزى ذلك إلى أنه أقرب الأبحر إلى النثرية التي تتناسب وكثير من القصائد العاطفية ذات النغمة الخافتة والرتيبة"[2].

---

[1] – زياد، مسعد محمد علي، التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي، ص 277.

[2] – نفسه، ص 278.

كما تطرق مسعد زياد إلى (القافية) التي نظم عليها القصيبي قصائده، فبين أن هذه القصائد جاءت على ثمانية عشر حرف روي، وأن أكثر الحروف تكراراً هو حرف الراء، ثم الدال...[1].

وذكر أيضاً، أن القصيبي اختار قوافيه غالباً من المراتب العليا في الكمال الموسيقي، حيث عمد في اختيارها إلى تكرار أكبر عدد من الأصوات في آخر الأبيات، وهذا ما يعرف عند العروضيين بكمال موسيقا القافية[2]. واستشهد على ذلك بقول القصيبي:

لَا تَرْهَبِ الذِّكْرَى...وَغُصْ فِيْ نَارِهَا وَاقْذِفْ بِرُوْحِكَ فِي قَرَارَةِ عَارِهَا
ارْقُصْ عَلَى الأَشْوَاكِ...وَاخْطُرْ عَلَى أَسْيَافِهَا... وَانْشَقْ سُمُوْمَ غُبَارِهَا[3]

يقول مسعد زياد معلقاً على المقطع السابق: "يلحظ التزام الشاعر في قافية القصيدة– التي بلغ عدد أبياتها تسعة وخمسين بيتاً– ستة أصوات هي: حرف الروي (الراء) وحركته، وحرف الوصل (الهاء) وحرف الخروج "الألف" الناجم عن إشباعه حركة الهاء، ثم حرف الردف (ألف المد) قبل الروي وحركة الحرف الذي قبل الروي"[4].

ويتصل بما يقوله مسعد زياد – هنا– عن الروي، ويذكر أن تكرار حرف الروي في أبيات القصيدة يزيد من جمال موسيقاها، وخاصة إذا تكرر معه حرف، أو حرفان، أو أكثر[5].

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 282– 283؛ وينظر الجدول التوضيحي في الصفحتين.

2 – نفسه، ص 284؛ وينظر هامش الصفحة.

3 – نفسه، ص 284؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 338.

4 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 284.

5 – نفسه، ص 285.

كما يظهر مسعد زياد أن الشاعر لجأ إلى ظاهرة التصريع، فجاءت مطالع قصائده التقليدية مصرعة يتوافق فيها عروض البيت الأول مع ضربه في حرف الروي، وحركته، ووزن التفعيلة، كما في قول القصيبي:

العُمْـــرُ أَنْـــتِ...وَرَيَّـــاهُ...وَرَوْنَقُـــهُ وَأَنْـــتِ أَطْهَـــرُ مَـــا فِيْـــهِ وَأَصْـــدَقُهُ[1]

وقد أنهى مسعد زياد جانب الموسيقا عند القصيبي بالحديث عــن ظــاهرة الــنقط الموسيقي، فبين أن الشعراء المعاصرين أكثروا منها. ثم بين أن هذه الظاهرة ليست عبثية الاستخدام، حيث يستخدم الشاعر التنقيط؛ لتنظيم الإيقاع، وتحقيق كميــات مــن التوقــف، يضبط بها مجرى النفس، حركة الشهيق والزفير طولاً وقصراً، كما أنه يسهم في الــربط بين المعاني، ويوثق الصلة بينها، إضافة إلى أنه يجعل نهاية السطر الشعري مفتوحة ممــا يساعد على وصله بالسطر الذي يليه؛ للتخلص من ظاهرة التدوير[2].

ويرى مسعد زياد أن القصيبي اهتم بهذه الظاهرة اهتماماً بالغاً، فجل قصائده مليئة بها، ومنها قوله:

مِـــنْ بَعِيـــد...أَرَاكِ طَيْفَـــاً جَمِـــيْلاً رَفَّ فِـــي عُمْـــرِيَ الْجَـــدِيْبِ...وحـــوم[3]

وبهذه الظاهرة أنهى مسعد زياد حديثه عن الموسيقا عند القصيبي. وصفوة القــول في دراسة مسعد زياد للموسيقا في شعر القصيبي، أنها جاءت سريعة في بعض الجوانب، كما الشأن في حديثه عن الشعر الحر، وقصيدة النثر، متأنية في بعضها الآخر، كما الشأن في ربطه بحور الشعر، وبالمعاني الشعرية عند القصيبي، واختياره لقوافيه، وظاهرة النقط عنده.

---

1 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الــرحمن القــصيبي**، ص 287، وينظــر: القصيبي، غازي، **عقد من الحجارة**، ص 52.

2 – زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، ص 290.

3 – نفسه، ص 290؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 56.

ثانياً: المستويات الإيقاعية في دراسة محمد الجهني:

أفرد محمد الجهني في دراسته فصلاً مستقلاً للموسيقا، وهو الفصل الخامس، حيث عنونه بـ(المستويات الإيقاعية)[1]، وقد أدرج ضمن هذا الفصل جانبين: الأول: تحدث فيه عن مستوى الإيقاع الخارجي من خلال القصيدة العمودية، وقصيدة التفعيلة، والقصيدة متعددة الأوزان، والقصيدة المزدوجة، كما تحدث في هذا الجانب عن القافية ضمن القصيدة العمودية وقصيدة التفعلية، في حين ركز الجانب الثاني على مستوى الإيقاع الداخلي من خلال إيقاع الألفاظ، والعبارات، والمعاني.

وبهذا تناول محمد الجهني الموسيقا بنوعيها الداخلي والخارجي، وأرى أنه قد وفق في هذا التقسيم، وجاءت دراسته موجزة مكثفة تدل على إحاطته بموضوعه، وجاء هذا الفصل قريباً من الأربعين صفحة.

وقد بدأ محمد الجهني فصله الخامس بتمهيد موجز عرض فيه لمفهوم الإيقاع بشكل عام عند النقاد الغربيين والعرب، حيث أثبت اختلاف هؤلاء النقاد في تحديدهم لمفهوم الإيقاع، وذكر عناصره الأساسية التي يقوم عليها، وقد برر هذا الاختلاف، بقوله: "ويتضح من المفاهيم السابقة للإيقاع أن تعقد علاقاته أفضى إلى صعوبة تحديد جوهره، إلا أن جميعها تلتقي في إقامة مفهوم الإيقاع على مبدأ التكرار أو المعاودة المبني على الانتظام، والتناغم الزمني، إلى جانب ضرورة التفريق بين الوزن، والإيقاع من منطلق الثبات والتغير، مما يعني الإقرار بوجود مستويين إيقاعيين في الشعر: خارجي: ويحكمه العروض وحده متمثلاً في الوزن والقافية، وداخلي: تحكمه صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين"[2].

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 241– 278.

2 – نفسه، ص 243.

أما الإيقاع الخارجي فقد عرفه قائلاً: هو "ذلك التوازي الصوتي الناشئ من نظام الوزن العروضي، متمثلاً في الوحدات المتماثلة لزمن السلسلة المنطوقة، إلى جانب أنظمة التقفية المطردة، أو التي يخضع اطرادها لتنوع منتظم، فمستوى الإيقاع الخارجي يشمل مستويين إيقاعيين هما: الأوزان، والقوافي، اللذان يشكلان قاعدتين عامتين يلتزمهما جميع الشعراء في بناء النص الشعري"[1].

وقد قام محمد الجهني بعمل إحصائية[2] من خلال رسم بياني لقصائد القصيبي، وخرج بنتيجة مفادها، أن القصيبي كتب في الشعر العمودي مئة واثنتين وثمانين قصيدة، منها قصيدتان متعددتا الأوزان، وهو ما يساوي نسبة (58.52%) من مجموع القصائد الكلي، كما بلغ عدد قصائده في الشعر الحر مئة وثلاثاً وعشرين قصيدة، منها قصيدة واحدة متعددة الأوزان، وهو ما يساوي نسبة (39.55%) من مجموع قصائده الكلي، في حين بلغ عدد قصائده المزدوجة ست قصائد وهو ما يساوي نسبة (1.93%) من مجموع قصائده الكلي، أما قصائده متعددة الأوزان فبلغت من خلال ما سبق ثلاث قصائد، قصيدتان اندرجتا ضمن الشعر العمودي، وقصيدة أدرجت ضمن الشعر الحر[3].

ويستدل محمد الجهني من خلال هذه الإحصائية أن القصيبي يميل إلى الشعر العمودي، فينظم على غراره معظم أشعاره، ولكنه ميل لا ينفي عنه تجديده في موضوعاته بما يواكب مستجدات عصره، وهو ما يطلق عليه (القصيدة العمودية المعاصرة). ولا ينفي

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 244.

2 – شملت إحصائية محمد الجهني ثلاثة عشر ديواناً من أصل ستة عشر من دواوين القصيبي، وبعبارة أخرى، حتى ديوان " قراءة في وجه لندن " الذي كان آخر الدواوين التي صدرت للقصيبي زمن دراسة الباحث.

3 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 245- 246.

عنه – أيضاً– اقتداره على النظم في الأشكال الشعرية الجديدة التي جاء به عصره، مثل الشعر الحر، والقصائد متعددة الأوزان [1].

وتوصل محمد الجهني في ضوء جدول أعده للبحور التي نظم عليها القصيبي شعره إلى نتيجة توصل إليها معاصره مسعد زياد، هي أن القصيبي كتب على البسيط أكثر قصائده؛ لما فيه من تشكيل إيقاعي يعود إلى انبساط أسبابه وتواليها في أوائل أجزائها (مستفعلن)، ولما له من أثر في التعبير عن موقفه من القومية، والموت[2].

كما توصل محمد الجهني – أيضاً– في ضوء معاينته لبحور الشعر عند القصيبي إلى نتيجة، مفادها، أن شعر القصيبي العمودي خلا من خمسة أوزان هي: المديد، والمنسرح، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك، ثم إنه جاء بقصيدة واحدة على وزن مخترع تتألف من ثمانية عشر بيتاً[3]، لكنه لم يوضح ما المقصود بالوزن المخترع، وما هي هذه القصيدة التي جاءت على هذا الوزن!.

ويظهر محمد الجهني في حديثه عن نظام قصيدة التفعيلة، أن تفعيلة (فعولن) من البحر المتقارب، هي أكثر التفاعيل تواتراً في شعر القصيبي، ثم بين أن الشاعر كرس هذه التفعيلة؛ للتعبير عن جل مواقفه الشعرية نظراً لما يتيحه إيقاعه المتماثل الأجزاء من يسر في النظم، وانسجام مع امتداد النفس الشعري الطويل، الذي يبدو واضحاً في شعر القصيبي التفعيلي[4]. ويبدو أن محمد الجهني قد وفق في رأيه، إذ عبّر عن المغزى من هذه التفعيلة.

وفيما يتعلق بالقصائد متعددة الأوزان، فقد أورد محمد الجهني رأياً، يقول فيه: "يتبع تعدد الأوزان في القصيدة الواحدة إحساس الشاعر برغبته في التعبير عن تجربته بإيقاعات

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 246.

2 – نفسه، ص 247– 248.

3 – نفسه، ص 248.

4 – نفسه، ص 249– 250.

متعددة تجاري تعدد محاور التجربة التي يريد التعبير عنها"[1]، وهو بهذا يخالف مسعد زياد الذي اعتبر مثل هذه الظاهرة عيباً عند الشاعر، فالشاعر عندما يلجأ إلى هذا النوع من القصائد يدل على أنه شاعر ذو قدرة تمكنه من النظم في مختلف صنوف الشعر، كما أن هذا التنوع يتناسب مع تحولات الشاعر النفسية.

ولقد جاء القصيبي – كما يقول محمد الجهني – بثلاث قصائد على هذا النوع من النظم، وهي: (رباعيات عاشقة)[2]، و(رباعيات من ديوان الغرام)[3]، و(يا صحراء)[4]، وأن الشاعر نوع في أوزان هذه القصائد تبعاً لتلون التجربة التي أراد القصيبي التعبير عنها، إضافة إلى ما يتطلبه الفكر والأحاسيس من هذا النوع[5].

وتحدث محمد الجهني عن نظام القصيدة المزدوجة عند القصيبي، فبين أن الشاعر استغل الطاقات التعبيرية للنظامين العمودي، والتفعيلي في بناء فني واحد، ينم عن قدرتهما على التلازم بصورة مزدوجة، ومعبراً عن تجربة واسعة ومعقدة[6].

وعندما انتقل محمد الجهني للحديث عن أنظمة القوافي في شعر القصيبي، عرض لمفهوم القافية وأهميتها عند عدد من النقاد[7]، ثم بين أن شعر القصيبي سار على نظامين رئيسيين يمثلان النظامين العمودي والتفعيلي.

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 252.

2 – نفسه، ص 252؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 292.

3 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 252؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 729.

4 – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 252؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 261.

5 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 252– 253.

6 – نفسه، ص 254.

7 – نفسه، ص 258– 259؛ وينظر: هامشيّ الصفحتين.

وقد رأى أن العصر الحديث جعل الشاعر يلجأ إلى تنويع القوافي في القصيدة العمودية من خلال بنائها بناء مقطعياً، لذلك رأى أن القصيبي جاء بمثل هذا النوع، كما أتى بنماذج على النظام القديم من خلال القافية المطردة في القصيدة الواحدة[1].

ولا يختلف محمد الجهني كثيراً في حديثه عن نظام القافية في شعر القصيبي عمّا توصل إليه مسعد زياد في دراسته السابقة، لقد بين أن القصيبي نظم شعره العمودي المطرد القافية على ثمانية عشر حرف روي، كان أكثرها تواتراً حرف (الراء)، في حين كان أقلها تواتراً حرفا (الهاء – والتاء)[2]، وأن نظام القافية العمودية المتنوعة يُتيح للشاعر قدراً كبيراً من المرونة للتعبير عما يموج في داخله من مشاعر متنوعة، ومعانٍ مختلفة، وبالجملة فإنه يمكن الشاعر من نظم تجربته الخاصة بقدر أكبر من الحرية[3].

وهنا يبين محمد الجهني أن القصيبي نظم على هذا النظام خمساً وعشرين قصيدة، كما هو الحال في قصيدته (قطرات من ظمأ)[4] التي تتكون من ثلاثة مقاطع، يضم كل مقطع منها أربعة أبيات، تنفرد بقافية مختلفة تؤدي وظيفتها الفنية، من خلال تنوعها المنسجم مع تنوع أبعاد التجربة التي يريد التعبير عنها في كل مقطع[5].

وما يقوله محمد الجهني يجسده قوله في التعقيب على هذه القصيدة: "لكل قطرة من هذا الظمأ مذاقها الذي أهلها لأن تكون بعداً خاصاً من أبعاد تجربة القصيدة، يستحق منها مقطعاً للتعبير عنه، ولذلك أُفْرِدَتْ كل قطرة بمقطع مستقل وقافية مختلفة عن غيره تنسجم مع مضمونه الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه"[6].

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 258.

2 – نفسه، ص 260– 261.

3 – نفسه، 262.

4 – نفسه، ص 262؛ وينظر: القصيبي، غازي، **المجموعة الشعرية الكاملة**، ص 151.

5 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 262.

6 – نفسه، ص 262– 264.

أما القافية في نظام القصيدة التفعيلية فهي – كما أوردها محمد الجهني– "الكلمة التي ينتهي بها السطر الشعري، بحيث يمكن الوقوف عندها، والانتقال منها إلى السطر التالي، فهي تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد، إلى جانب كونها أنسب نهاية للسطر الشعري من الناحية الإيقاعية...، وهي ترتبط بسابقاتها، أو لاحقاتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في الروي"[1].

وهنا يبين محمد الجهني أن القصيبي اهتم بالقافية في شعره الحر، فجاءت على ثلاثة أنظمة، هي: نظام القافية الواحدة في أواخر المقاطع، من خلال تنويع قوافي أسطر المقاطع مع الالتزام بإنهاء جميع المقاطع بقافية واحدة، حيث يؤدي تكرار القافية الواحدة في أواخر مقاطع القصيدة وظيفته الفنية، من خلال ربط المقاطع بعضها ببعض؛ مما يمنح القصيدة وحدة موسيقية، يلي هذا النظام نظام القافية الملتزمة؛ التي يلتزم الشاعر فيها بحرفين أو ثلاثة في القصيدة الواحدة ينهي بها سطور قصيدته مع شيء من التلوين والتنويع[2]، أما النظام الثالث فهو نظام القافية المتحررة، القائمة على تحرر القصيدة من القافية تحرراً كاملاً، وقد بين الباحث أن هذا النظام كان من أكثر الأنظمة الثلاثة ندرة في شعر القصيبي[3].

أما القسم الثاني في دراسة محمد الجهني فقد خصصه للإيقاع الداخلي وعنونه بـ(مستوى الإيقاع الداخلي)، وبدأه بتعريف الإيقاع الداخلي، وهو عنده: "حسن اختيار الألفاظ، وجودة ترتيبها، داخل العبارات، بما يتلاءم مع المعاني التي تدل عليها، واللحظة

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 264 ؛ وينظر هامش الصفحة؛ واقتباس الباحث للتعريفات من (عز الدين إسماعيل)، و(علي عشري).

2 – الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، ص 264– 266.

3 – نفسه، ص 267– 268.

الشعرية التي يريد الشاعر رصدها، فإذا ما أحسن اختيار الألفاظ وترتيبها في نسق خاص يتلاءم مع المعاني التي تدل عليها في سياق القصيدة، كان لهذا التناسق جرساً موسيقياً عذباً [جرسٌ موسيقيٌ عذْبٌ] يرفع من قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد"[1].

لقد جاء تعريف محمد الجهني للإيقاع – كما أراه- موجزاً لمكوناته، وهي الألفاظ، والعبارات، على أن يتم ترتيبها بنحو يناسب المعاني التي يرومها الشاعر فتكتسب القصيدة في هذه الحالة قيمة تعبيرية تأثيريه مضافة.

هناك من الأدوات أو المباحث ما يؤدي إلى إيقاع الألفاظ، وهناك من الأدوات ما يؤدي إلى إيقاع العبارات. ذلك ما يقوله الجهني، أو ما يؤدي إليه قوله. على الصعيد الأول فإن مما يحدث الإيقاع التصريع، والترصيع، والتصدير. وعلى الصعيد الثاني فإن مما يحدث الإيقاع الموازنة، والتقسيم، ويندرج هذان تحت ما يسميه محمد الجهني: "التوازي الرأسي"[2]. أما إيقاع المعنى فيقصد به "ما يطرأ على المفاهيم المرتبطة بحدود الإفادة المعنوية المتوخاة نحوياً من النظم باعتباره [وأخذ برأي الجرجاني] وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو"[3]، إن إيقاع المعنى يستدعي تناول علاقات الكلم، ألفاظاً، وعبارات، بعضها ببعض من خلال ما يقتضيه علم النحو، أو بعبارة محمد الجهني: "تحكمه بنسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات"[4].

---

1 – الجهني، محمد سالم سعيد، شعر غازي القصيبي: دراسة فنية، ص 268.

2 – نفسه، ص 268- 276.

3 – نفسه، ص 276؛ وينظر: هامش الصفحة.

4 – نفسه، ص 276؛ وينظر: هامش الصفحة.

وإذا وصلت آخر كلامي عن محمد الجهني بأوله، قلـت: لقـد حـاول أن يتتبـع الموسيقا بضربيها: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي في شعر القصيبي، ويبين أثرها في شعره، كل ذلك في إطار متماسك، لا أملك إلا أن أقدره وأحترمه بغض النظر عن اتفاقي، أو اختلافي معه في جزئيات هذا التصور، أو تفصيلاته.

الخاتمة:

أما قبل، فقد تعرضت للحركة النقدية حول شعر القصيبي، من خلال أعمـال نقديـة منتقاة ظهرت مع مطلع الثمانينات من القرن العشرين، وتوقفت عند مطلع العقد الثـاني مـن القرن الحادي والعشرين.

وأما بعد، فقد توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج، وتوصية يتمنى الباحـث الأخذ بها.

- كشفت هذه الدراسة عن طاقات القصيبي الشعرية من خلال ما أثاره إنتاجه من حركة نقدية تمخضت عنها مجموعة من الدراسات كان لها وزنها فـي الحركة النقدية العربية عموماً، والسعودية خاصة.
- جذبت شخصية القـصيبي المتعـددة (المثقـف، والـشاعر، والروائـي، والسياسي، ...) أنظار النقاد لدراسة إنتاجه الشعري خـصوصاً، بغـض النظر عن الدوافع الكامنة وراء هذه الدراسة أو تلك.
- كثرت الدراسات المختصة بشعر القصيبي في مطلع الألفية الجديدة، ويرجع ذلك – عندي– لسببين، هما، الأول: نضج التجربة الـشعرية القـصيبية، والثاني: مكانة القصيبي في توليه مناصب مرموقة في الدولة.
- لم يلمس الباحث من خلال تتبعه للحركة النقدية حول شـعر القـصيبي أي اختلاف في منزلة القصيبي الشعرية، أو موقف القصيبي من القضايا التي يعالجها شعره، وأستثني من ذلك موقفه من المرأة.
- جمعت أغلب الدراسات النقدية، ولاسيما تلك التي صدرت عـن البيئتـين: البيئة الأكاديمية، وبيئة طلبة الدراسات العليا، ما بين النقد السياقي، والنقـد

الفني في دراسة شعر القصيبي، ما يعني – عندي- أن أي دراسة لشعر القصيبي لا تقوم على الجمع ما بين هذين، ستظل قاصرة عن أن تفي بشعره.

- ابتعدت أغلب الدراسات عن المناهج النقدية الحداثية التي ظهرت في الخطاب النقدي العربي، مثل: البنيوية، والتفكيكية، والسيميائية، وغيرها، فهل يعني ذلك أن هناك تحفظاً على استخدام هذه المناهج، أم أن هذه المناهج لا تصلح لدراسة شعر القصيبي، أم أن معرفة هؤلاء الدارسين بهذه المناهج لا تمكنهم من توظيفها في دراسة شعر القصيبي؟ كل تلك أمور محتملة، وكل تلك أمور لا يستبعدها الدارس.

- شكل كتاب "سيرة شعرية" للقصيبي مصدراً أساسياً في أغلب الدراسات التي تناولت شعره؛ لأن صاحبه قد قدم فيه تجربته الشعرية بشكل مفصل على نهج تاريخي.

- اهتمت الحركة النقدية ولا سيما في الجانب السياقي بدراسة أهم المؤثرات الخارجية في شعر القصيبي، مثل سيرته التاريخية، أو واقعه الاجتماعي ومدى انعكاسه على بعض قصائده، أو بعض الملامح النفسية التي أثرت في شعره.

- لاحظت الدراسة أن النقاد الذين كانوا موضع هذه الدراسة ظلت تتردد في دراساتهم قصائد بعينها، وأن جل هذه القصائد تحمل – في الأغلب- عناوين دواوين القصيبي الشعرية، وهذه القصائد هي (قطرات من ظمأ)، و قصيدة (معركة بلا راية)، و(أنتِ الرياض)، وقصيدة (يا أعز النساء)،

وقصيدة (العودة للأماكن القديمة)، وقصيدة (مرثية فارس سابق)، و قصيدة (سحيم)، وقصيدة(صدى من الأطلال)، وقصيدة (قراءة في وجـه لنـدن)، وقصيدة (يا فدى ناظريك)، فهل يعني ذلك أن هذه القصائد تجسد أكثر من غيرها تجربة القصيبي الشعرية، وهل يعني ذلك – أيضاً– أن هذه القصائد تمثل أكثر من غيرها نضج هذه التجربة؟ ذلك ما يميل إليه الدارس، وذلك هو الذي يرجحه.

- أثبتت الدراسات التي تناولت الأسلوب في شعر القصيبي أنه شاعر مثقـف ملم بتراثه، عارف به، وأنه قارئ للشعر الحديث محيط بركبه، واتجاهاته؛ فأثرى ذلك كله معجمه اللغوي، وقاده إلى التنويع في أساليب لغته الشعرية.
- بينت هذه الدراسات أن القصيبي كان يدرك أهمية الـصورة، والموسـيقا فوظفهما في شعره، ورفع بها من قيمة شعره التعبيرية والفنية على السواء. لقد تعددت مصادر الصورة، وصورها، وتنوعت ألوانها، وغلب بعضها – لسبب أو لآخر– على بعض.
- استخدم القصيبي من بحور الشعر ما استخدمه، وترك من أوزانه وقوافيـه ما تركه، فتعددت ألوان الشعر عنده وقوافيه. أما اختياره للألفاظ وترتيبهـا في نسق مخصوص يتناسب كل التناسب مع المعاني التي تدل عليها فـي سياق قصائده، فكان له في ذلك وفي الذي قبله القدح المعلى.

وأخيراً: يوصي الباحث بمراجعة الخطاب النقدي العربـي، بمـا فـي ذلـك الخطاب النقدي السعودي بالطبع، مراجعة علمية حصيفة، كـأن تراجـع – مـثلاً–

الاتجاهات، أو المذاهب النقدية في نقدنا العربي الحديث، وكـأن تراجـع – مـثلاً- الحركات النقدية حول الشعراء، وكأن تراجع – مـثلاً- الموضـوعات، أو القـضايا النقدية: نظرية، أو تطبيقية، تراجع هذا الذي ذكرته، وتراجع ما تركته مما يدخل في الخطاب النقدي، فنتعرف ما قد وصل إليه من نقص أو قصور، وما قد بلغه من نضج واكتمال، ننفي منه ما يتعارض مع ثقافتنا وهويتنا، ونبقي فيه ما يساير ثقافتنا وهويتنا، لعلنا نستطيع أن نصل بذلك إلى نظرية عربية متماسكة، من غير أن ننغلق في وجـه الآخر.

الملحق:

هذا ملحق ببلوجرافي؛ يشمل الكتابات النقدية التي صدرت عن البيئات النقدية الثلاث: البيئة الأكاديمية، وبيئة طلبة الدراسات العليا، والبيئة الصحفية. وسيراعى في ترتيبها تواريخ نشرها، وهذه هي:

أولا: البيئة الأكاديمية:

- زكي، أحمد كمال، **دراسات في النقد الأدبي**، دار الأندلس، ط2، (د.م)، 1980م.
- القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، ط2، بيروت، 1401هـ / 1981م.
- فهمي، ماهر حسن، **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج**، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1401هـ/ 1981م.
- الطعمة، صالح جواد، **الشعر العربي الحديث مترجماً "ملاحظات حول محاولة غازي القصيبي"**، النادي الأدبي، الرياض، 1401هـ/ 1981م.
- نوفل، يوسف حسن، **قراءة في ديوان الشعر السعودي**، النادي الأدبي، الرياض، 1401هـ/ 1981م.
- نوفل، يوسف حسن، **أدباء من السعودية**، دار العلوم، ط1، الرياض، 1402هـ/ 1982م.
- زكي، أحمد كمال، **شعراء السعودية المعاصرون**، دار العلوم، الرياض، 1403هـ/ 1983م.

- خضر، فوزي، **إطلالة على الشعر السعودي المعاصر: محاولة للتعرف على إبداع أربعة أجيال من خلال إنتاجهم الشعري**، النادي الأدبي، ط1، جـازان، 1984م.
- شبلول، أحمد فضل، **أصوات من الشعر المعاصر**، المطبوعات الجديدة، الإسكندرية، 1984م.
- نوفل، يوسف حسن، **في الأدب السعودي: رؤية داخلية**، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ط1، (د.م)، 1984م.
- الصوينع، عثمان الصالح العلي، **حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر (ج: 2)**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1408هـ/ 1987م.
- الغذامي، عبد الله، **الكتابة ضد الكتابة**، دار الآداب، بيروت، 1991م.
- العطوي، مسعد عيد، **الرمز في الشعر السعودي**، مكتبة التوبة، ط1، الرياض، 1414هـ/ 1993م.
- ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، (د.ن)، (د.م)، (د.ت).
- الساسي، عمر الطيب، **الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي**، مكتبة دار زهران، ط2، جدة، 1415هـ/ 1995م.
- السماعيل، عبد الرحمن، غازي القصيبي بين البحر والصحراء، **مجلة الدارة**، الرياض، ع/ 3، رجب، 1417هـ/ 1996م، س: 22.
- الشنطي، محمد صالح، **في الأدب العربي السعودي "وفنونه واتجاهاته ونماذج منه"**، دار الأندلس، ط2، حائل، 1418هـ/ 1997م.

- سرحان، مكي محمد، **الدكتور غازي عبد الرحمن القصيبي: قطرة ندى بين السعودية والبحرين**، ضمن سلسلة أعلام الفكر البحريني(4)، مكتبة فخراوي، ط1، المنامة، 1417هـ/ 1997م.
- عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1997م.
- الهاشمي، علوي، **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، مؤسسة اليمامة الصحفية (ضمن سلسلة كتاب الرياض 52- 53)، الرياض، 1998م.
- الخطراوي، محمد العيد، المثنوية والوحداوية الوجدانية الفنية في قصيدة: (أنتِ الرياض)، **علامات في النقد**، مجلد 7، الجزء 27، 1418هـ/ 1998م.
- شبلول، أحمد فضل، ومبارك، أحمد محمود، **نظرات في شعر غازي القصيبي**، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1419هـ/ 1998.
- سرحان، مكي محمد، **د. غازي القصيبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1998م.
- السيد، طلعت صبح، **التيارات الفنية في الشعر السعودي الحديث**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1420هـ/ 1999م.
- البشير، صباح إسيود، **الشعر الحر في الخليج العربي (الكويت. عُمان. البحرين. قطر. الإمارات منذ نشأته إلى عام 1990م): دراسة فنية**، الأكاديمية للنشر، (د.م)، 1420هـ/ 1999م.
- محمد، حسين علي، **مراجعات في الأدب السعودي**، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 1421هـ/ 2000م.

- الغيث، نسيمة، **من المبدع... إلى النص "دراسات في الأدب والنقد"**، دار قباء، القاهرة، 2001م.
- الجاسم، جاسم محمد، **اغتيال الأماكن القديمة بين بكاء (القصيبي) ومرافعة (أبو زنادة)**، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 1423هـ/ 2002م.
- السمطي، عبد الله، **نسيج الإبداع: دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد**، المفردات، ط1، الرياض، 1424هـ/ 2003م.
- الموافي، محمد عبد العزيز، الجسور بين رؤيتين: شوقي والقصيبي، **علامات في النقد**، مجلد 14، جزء 56، 1426هـ/ 2005م.
- الحيدري، عبد الله عبد الرحمن، **إضاءات في أدب السيرة والسيرة الذاتية "بحوث ومقالات وحوارات"**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1427هـ/ 2006م.
- العساف، عبد الله خلف، **دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد (ممارسة في النقد التطبيقي)**، مؤسسة اليمامة، (ضمن سلسلة كتاب الرياض: 147)، 2006م.
- العطوي، مسعد عيد، **الفكر والشكل في الشعر السعودي المعاصر**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1427هـ/ 2006م.
- إدريس، محمد جلاء، **الأدب السعودي الحديث**، مكتبة الرشد، ط2، الرياض، 1428هـ/ 2007م.
- النعمي، حسن محمد، **محاضرات في الأدب السعودي**، خوارزم العلمية، ط1، جدة، 1429هـ/ 2008م.

- الصفراني، محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربـي الحـديث (1950-2004م): بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2008م.
- محمد، حسين علي، **في الأدب السعودي الحـديث**، دار النـشر الـدولي، ط2 الرياض، 1430هـ/ 2009م.
- الغصن، أمينة، الغربة والسخرية لدى غازي القصيبي، **مجلة نزوى**، تـصدر عن مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، ع: 53، 18/ 7/ 2009م.
- العضيبي، عبد الله محمد، **تحولات النص الشعري بين الشاعر والناقـد**، دار كيوان، ط1، دمشق، 2009م.
- البازعي، سعد، **جدل التجديد: الشعر السعودي في نصف قرن**، وزارة الثقافة والإعلام، ط1 ، الرياض، 1430هـ/ 2009م.
- دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية الصحراء والبحر "دراسة في شعر غازي القصيبي"**، خوارزم العلمية، ط1، جدة، 1430هـ/ 2009م.
- الدخيلي، حسين علي، **دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي**، دار الحامد، ط1، عمّان، 2010م.
- المالكي، علي، القصيبي والـشعراء، **عبقـر**، النـادي الأدبـي، جـدة، ع9، 1431هـ/ 2010م.
- الزهراني، صالح سعيد، **شعرية القناع في القصيدة السعودية الجديدة "سحيم القصيبي"**، النادي الأدبي، ط1، الحدود الشمالية، 1432هـ/ 2011م.

ثانياً: بيئة طلبة الدراسات العليا:

- الرومي، نورية صالح، **الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1980م، في الأصل أطروحة دكتوراه من جامعة (عين شمس)، وطبعت ككتاب.
- الدّرهم، هيا محمد عبد العزيز، **صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج**، دار الثقافة، الدوحة، 1406هـ/ 1986م.
- الهويمل، حسن فهد حسن، **النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر**، إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، 1412/ 1992م.
- زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، أطروحة دكتوراه، جامعة الخرطوم، الخرطوم، 1997م.
- الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنية**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمّان، 2000م.
- الدوغان، محمد أحمد، **السيرة الشعرية لغازي القصيبي بين الرؤية والأداء**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1424هـ/ 2003م.
- الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية نقدية**، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، بريدة، 2002م.
- اللهيب ، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية**، دار الطليعة الجديدة، ط1، دمشق، 2003م، في الأصل رسالة ماجستير من جامعة الملك سعود، وطبعت ككتاب.

- الحيدري، عبد الله عبد الرحمن، **السيرة الذاتية في الأدب السعودي**، دار طويق، ط2، الرياض، 1423هـ/ 2003م، في الأصل رسالة ماجستير من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وطبعت ككتاب.
- المالكي، علي عتيق علي، **مفهوم الشعر عند غازي القصيبي**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2004م.
- العنزي، عبد الله رمضان فرحان، **فلسطين في شعر القصيبي والصالح والعشماوي من عام 1973م إلى 2002م**، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، الرياض ،1427هـ/ 2006م.
- منور، محمد عبد الله، **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 1428هـ/ 2008م، في الأصل أطروحة دكتوراه من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وطبعت ككتاب.
- إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، القاهرة، 1429هـ/ 2008م.
- الشرفي، أحمد علي ناصر، **البحر في الشعر السعودي**، معهد البحوث بجامعة أم القرى، ط1، مكة المكرمة، 1430هـ/ 2009م.
- المرشدي، بدر سودان، **بناء الجملة في شعر غازي القصيبي "دراسة نحوية دلالية"**، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، القاهرة، 2010م.
- الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **لغة الشعر السعودي الحديث "دراسة تحليلة نقدية لظواهرها الفنية"**، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 1432هـ/ 2011م، في الأصل أطروحة دكتوراه، وطبعت ككتاب.

- الزهراني، أحمد سعد عطية، **صوت الذات في شعر غازي القصيبي ديـــواني (معركة بلا راية)، و(العودة إلى الأماكن القديمة) أنموذجاً دراســـة تحليلـــة نقدية**، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 1432هـ/ 2011م.

ثالثاً: البيئة الصحفية:

- جمعة، رابح لطفي، التجربة الشعرية عند الشاعر السعودي غازي القـــصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربيـــة الـــسعودية، ع: 6، الـــسنة: الخامـــسة، ذو القعدة1401هـ/ سبتمبر، أيلول 1981م .
- رداوي، محمد، **الحب والغزل في الشعر السعودي المعاصر**، دار الريـــاض، ط1، الرياض، 1402هـ/ 1982م.
- رداوي، محمد، **الأدب السعودي المعاصر في الكتب المدرسية**، النادي الأدبي (48)، الرياض، 1403هـ/ 1983م.
- فرنجية، بسام خليل، الشاعر القصيبي والرؤية النقدية، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع: 71، س: 7، 1403هـ/ 1983م.
- الفرج، عبد الله، دراسة نقدية لديوان غازي القصيبي: أنتِ الرياض، **المجلـــة الثقافية**، المملكة العربية السعودية، ع: 12، 1404هـ/1984م.
- جمعة، رابح لطفي، الحداثة والمدينة في شعر غازي القصيبي، **مجلة المنهل**، المملكة العربية السعودية، ع:438، مج:46، ذو الحجة 1405هـ/ أغسطس- سبتمبر 1985م.

- الشباط، عبد الله أحمد، **أدباء من الخليج العربي**، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، ط1، (د.م)، 1406هـ/ 1986م.
- ربيع، عثمان ربيع، القصيبي ونظرته الشعرية إلى الجمال، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية،ع: 168، س: 15، 1412هـ/ 1991م.
- العبد، محمد، قراءة في ديوان "مرثية فارس سابق " للشاعر غازي القصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع 16، س 15، رمضان 1411هـ/ أبريل 1991م.
- مبارك، أحمد، الرثاء في شعر الدكتور غازي القصيبي، **المجلة العربية**، ع: 117، س: 15، ربيع الآخر 1412هـ/ نوفمبر 1991م.
- عبد الله، صلاح مصيلحي، الصدمة الحضارية في شعر د. غازي القصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع: 184، س: 16، 1413 هـ/ 1992م.
- السالم، يوسف إبراهيم، **مع الشاعرين المبدعين صاحب السمو الملكي الأمير عبد الله الفيصل والدكتور غازي القصيبي**، (د.ن)، (د.م)، 1413هـ/ 1992م.
- عبد الرزاق، محمد محمود، الشاعر غازي القصيبي وهذا التوحد بين الفن والصحراء، **الفيصل**، ع: 193، 1413هـ/ 1993م.
- الفرج، سعود عبد الكريم علي، **شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1417هـ/ 1996م.

- الأرناؤوط، عبد اللطيف، الشاعر غازي القصيبي والإبداع الأدبي، **الثقافية**، المملكة العربية السعودية، ع: 17-18، س: 4، 1417هـ/ 1996م.
- رحومة، محمد، شاعر يقاتل بالكلمات: القصيبي وقصيدة الجمهور، **رؤى**، ع: 8-9، س: 2، 1422هـ/ 2001م.
- حسين، محمد سعد، تحولات النص الشعري: قراءة في تجربة الشاعر غازي القصيبي، **الحرس الوطني**، المملكة العربية السعودية، ع: 241، س: 23، 1423هـ/ 2002م.
- إبراهيم، السيد، **من أزاهير الرياض أحاديث من الأدب والنقد**، النادي الأدبي، الرياض، 1424هـ/ 2004م.
- الحميد، عبد الله سالم، **شعراء من الجزيرة العربية (الجزء الرابع)**، دار طويق، ط2، الرياض، 1426هـ/ 2005م.
- شراب، محمد محمد حسن، **شعراء من المملكة العربية السعودية مع مقدمة وفصول في النقد**، دار قتيبة، ط1، دمشق، 1426هـ/ 2006م.
- مجموعة مشاركين، **الاستثناء غازي القصيبي شهادات ودراسات**، مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط1، الرياض، 2009م.
- مجموعة مشاركين، ملف العدد: غازي القصيبي... أيقونة إنسانية للإبداع، **مجلة الجوبة**، الجوف، ع: 29، 1431هـ/ 2010م.
- المالك، خالد حمد، **للتاريخ ولغازي القصيبي**، بيسان، ط1، بيروت، 1431هـ/ 2010م.

- السالمي، حمّاد حامد، **القصيبي في الطائف: نثار أفكار وذكريات أشعار**، النادي الأدبي، ط1، الطائف، 1431هـ/ 2010م.
- عبد القادر، كمال، **حكاية اسمها غازي القصيبي**، مدارك، ط1، (د.م)، 2011م.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم، غادة محمد، **بنية القصيدة في شعر غازي القصيبي**، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، القاهرة، 1429هـ/ 2008م.
- إدريس، محمد جلاء، **الأدب السعودي الحديث**، مكتبة الرشد، ط2، الرياض، 1428هـ/ 2007م.
- إسماعيل، عز الدين:
  - **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، (د.ت).
  - **الشعر العربي "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"**، المكتبة الأكاديمية، ط6، القاهرة، 1432هـ/ 2003م.
- امبرت، انريك أندرسون، **مناهج النقد الأدبي**، ت: الطاهر أحمد مكي، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2009م.
- أنيس، إبراهيم ، **موسيقا الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1965م.
- إيجلتون، تيري:
  - **نظرية الأدب**، ت: ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2006م
  - **النقد والأيديولوجية**، ت: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، ع 611، القاهرة، 2005م.
- البازعي، سعد، **جدل التجديد: الشعر السعودي في نصف قرن**، وزارة الثقافة والإعلام، ط1، الرياض، 1430هـ/2009م.

- البازعي، سعد، والرويلي، ميجان، **دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً**، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، 2007م.
- بشندر، ديفيد، **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ت: عبد المقصود كريم، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2005م.
- بوقرة، نعمان، **المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط2، 2010م.
- تودوروف، تزيفتان، وآخرون، **في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)**، ت: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996م.
- الجاسم، جاسم محمد، **اغتيال الأماكن القديمة بين بكاء (القصيبي) ومرافعة (أبو زنادة)**، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 1423هـ/ 2002م.
- جمعة، رابح لطفي:
  - التجربة الشعرية عند الشاعر السعودي غازي القصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع: 6، السنة: 5، ذو القعدة1401هـ/ سبتمبر، أيلول 1981م.
  - الحداثة والمدينة في شعر غازي القصيبي، **مجلة المنهل**، المملكة العربية السعودية، ع:438، مج:46، ذو الحجة 1405هـ/ أغسطس-سبتمبر 1985م.

- الجهني، محمد سالم سعيد، **شعر غازي القصيبي: دراسة فنيــة**، رســالة ماجــستير، الجامعة الأردنية، عمّان، 2000م.
- الجهني، هيفاء رشيد عطا الله، **النزعة الإنسانية في الشعر بين أبي القاسم الـشابي وغازي القصيبي "دراسة فنية نقدية موازنة"**، رسالة دكتوراه، جامعـة أم القـرى، مكة، 2005م.
- جيرو، بيير:
  - **الأسلوبية**، ت: منذر عياشي، مركـز الإنمـاء الحـضاري، (د.م)، ط2، 2008م.
  - **علم الدلالة**، ت: منذر عياشي، دار طلاس، ط1، دمشق، 1992م.
- الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصـر**، ت: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2001م.
- حاوي، خليل، **الديوان**، دار صادر، ط1، بيروت،1979م.
- الحيدري، عبد الله عبد الرحمن:
  - **إضاءات في أدب السيرة والسيرة الذاتية بحوث ومقـالات وحـوارات**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1427هـ/ 2006م.
  - الحيدري، عبد الله عبد الرحمن، **السيرة الذاتية في الأدب الـسعودي**، دار طويق، ط2، الرياض، 1423هـ/ 2003م.
- ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد حضرمي، **المقدمة**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978م.

- الدخيلي، حسين علي، **دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي**، دار الحامد، ط1، عمّان، 2010م.
- دربالة، فاروق عبد الحكيم، **شعرية الصحراء والبحر (دراسة في شعر غازي القصيبي)**، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 1430هـ/ 2009م.
- درويش، أحمد، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
- الدوغان، محمد أحمد، **السيرة الشعرية لغازي القصيبي بين الرؤية والأداء**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1424هـ/ 2003م.
- دهمان، أحمد علي، **النقد الأدبي قضايا نظرية ودراسات تطبيقية**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، مصر، 2003م.
- دوني، بونوا، **الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)**، ت: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، ع 979، 2005م.
- ديتشس، ديفيد، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ت: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 2007م.
- راغب، نبيل، **موسوعة النظريات الأدبية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، الجيزة، 2003م.
- الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق**، دار جرير، عمّان، ط1، 2009م.
- ربيع، عثمان جمعان، **أوراق عن القصيبي وحواء**، (د.ن)، (د.م)، (د.ت).

- رداوي، محمد، **الحب والغزل في الشعر السعودي المعاصر**، دار الوطن، ط1، الرياض، 1402هـ/ 1982 م.
- أبو الرضا، سعد، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: أصوله وقضاياه**، مكتبة المعارف، ط1، الرياض، 1981م.
- الرومي، نورية صالح، **الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1980م.
- أبو ريشة، عمر، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، ط2، بيروت، 2005م.
- زايد، علي عشري:
  - **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار غريب، القاهرة، 2006م.
  - **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م.
- الزعبي، أحمد، **النص الغائب: نظرياً وتطبيقياً: دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب**، مؤسسة عمّون، عمّان، 2000م.
- زكي، أحمد كمال:
  - **دراسات في النقد الأدبي**، دار الأندلس، ط2، (د.م)، 1980م.
  - **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1997م.
- الزهراني، أحمد سعد عطية، **صوت الذات في شعر غازي القصيبي ديواني (معركة بلا راية)، و(العودة إلى الأماكن القديمة) أنموذجاً دراسة تحليلية نقدية**، رسالة ماجستير، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 1432هـ/ 2011م.

- الزهراني، صالح سعيد، **شعرية القناع في القصيدة السعودية الجديدة "سحيم القصيبي"**، النادي الأدبي، ط1، الحدود الشمالية، 1432هـ/ 2011م.
- الزهرة، شوقي، **جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر: دراسة فيلولوجية**، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م.
- زياد، مسعد محمد علي، **التيارات الفنية في شعر غازي عبد الرحمن القصيبي**، أطروحة دكتوراه، جامعة الخرطوم، الخرطوم، 1997م.
- السالمي، حمّاد حامد، **القصيبي في الطائف: نثار أفكار وذكريات أشعار**، النادي الأدبي، ط1، الطائف، 1431هـ/ 2010م.
- ستولنيتز، جيروم، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ت: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006م.
- سرحان، مكي محمد، **الدكتور غازي عبد الرحمن القصيبي: قطرة ندى بين السعودية والبحرين**، ضمن سلسلة أعلام الفكر البحريني(4)، مكتبة فخراوي، ط1، المنامة، 1417هـ/ 1997م.
- السعافين، إبراهيم، والشيخ، خليل، **مناهج النقد الأدبي الحديث**، جامعة القدس المفتوحة، ط1، عمّان، 1997م.
- سليمان، نبيل، **أسئلة الواقعية والالتزام**، دار ابن رشد، ط1، عمّان، 1986م.
- السماعيل، عبد الرحمن، غازي القصيبي بين البحر والصحراء، **مجلة الدارة**، الرياض، ع/ 3، رجب، 1417هـ/ 1996م، السنة: 22.
- السمطي، عبد الله، **نسيج الإبداع دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد**، المفردات، ط1، الرياض، 1423هـ / 2003م.

- سويف، مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، دار المعـارف، ط4، مصر، 1981م.
- السياب، بدر شاكر، **الأعمال الشعرية الكاملة**، تقديم وتحقيق: سمير إبراهيم بسيوني، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، 2009م.
- الشابي، أبو القاسم، **الديوان**، دار العودة، بيروت، 1986م.
- شاخت، ريتشارد، **الاغتراب**، ت: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربيـة، بيـروت، 1980م.
- الشايب، أحمد:
  - **الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهـضة المصرية، القاهرة، 2000م.
  - **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، ط8، القاهرة، 1973م.
- شبلول، أحمد فضل، ومبارك، أحمد محمود، **نظرات في شعر غازي القـصيبي**، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1419هـ/ 1998.
- الشرفي، أحمد علي ناصر، **البحر في الشعر السعودي**، معهد البحـوث بجامعـة أم القرى، ط1، مكة المكرمة، 1430هـ/ 2009م.
- الشريف، فهد محمد، **حركة النقد في الصحافة من (1343هـ إلى 1383هـ) دراسة وصفية تحليلية**، النادي الأدبي، ط1، جدة، 1431/ 2010م.
- شكري، غالي، **أدب المقاومة**، دار الآفاق الجديدة، ط1، بيروت، 1969م.
- ضيف، شوقي، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1962م.
- العاملي، محمد بهاء الدين، **الكشكول**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983م.

- عبد الرحمن، نصرت:

• **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، ط2، عمّان، 1982م.

• **في النقد الأدبي الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، جُهينة للنشر والتوزيع، عمّان، (د.ت).

- عبد الصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، دار اقرأ، بيروت، 1883م.

- عبد القادر، كمال، **حكاية اسمها غازي القصيبي**، مدارك، ط1، (د.م)، 2011م.

- عبد الله، صلاح مصيلحي، **الجانب الإسلامي في شعر الدكتور غازي القصيبي**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1997م.

- العبد، محمد، قراءة في ديوان "مرثية فارس سابق " للشاعر غازي القصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع 16، س: 15، رمضان 1411هـ/ إبريل 1991م.

- العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، دار نهضة مصر، الإسكندرية، 1980م.

- عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة، 1973.

- العنزي، عبد الله رمضان فرحان، **فلسطين في شعر القصيبي والصالح والعشماوي من عام 1973م إلى 2002م**، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود، الرياض، 1427هـ/ 2006م.

- عياد، شكري محمد، **اتجاهات البحث الأسلوبي "دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة"**، دار العلوم، ط1، الرياض، 1405هـ/ 1985م.
- الغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction)، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية**، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، 2006م.
- الغصن، أمينة، الغربة والسخرية لدى غازي القصيبي، **مجلة نزوى**، تصدر عن مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، ع: 53، 18/ 7/ 2009م.
- الغنيم، إبراهيم عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر العربي: مثال ونقد**، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1416هـ/ 1996م.
- الفايز، هدى صالح عبد العزيز، **الحزن في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية نقدية**، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، بريدة، 2002م.
- فضل، صلاح:
  - **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، 1998م.
  - **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2002م.
  - **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1986م.
- فهمي، ماهر حسن، **تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج**، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1981م/ 1401هـ.

- قُباني، نزار:

- **الأعمال الكاملة**، الدولية للنشر، القاهرة، 2006م.
- **قصتي مع الشعر**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط8، 1997م.

- قزاز، طارق بكر عثمان، **طبيعة النقد الفني المعاصر في الصحافة السعودية "دراسة تحليلية"**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 1421هـ.
- القزويني، الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الجيل، بيروت، (د.ت).
- قصاب، وليد، **مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية**، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، ط1، دمشق، 2007م.
- القصيبي، غازي:

- **التنمية الأسئلة الكبرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 2006م.
- **ثورة في السنة النبوية**، دار الساقي، ط2، بيروت، 2003م.
- **حديقة الغروب**، العبيكان، ط1، الرياض، 2007م.
- **حياة في الإدارة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، بيروت، 1999م.
- **الخليج يتحدث شعراً ونثراً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2004م.
- **سبعة**، دار الساقي، ط1، بيروت، 1998م.
- **سحيم**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2002م.
- **سيرة شعرية**، تهامة، ط3، جدة، 1424هـ.

- **شقة الحرية**، رياض الريس للكتب والنشر، ط5، لندن ، 1999م.
- **العصفورية**، دار الساقي، ط2، بيروت، 1996م.
- **عقد من الحجارة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2004م.
- **الغزو الثقافي ومقالات أخرى**، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط2، بيروت، 2006م.
- **في خيمة شاعر**، ج1، رياض الريس، ط1، بيروت، 1989م.
- **قراءة في وجه لندن**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2002م.
- **قصائد أعجبتني**، دار ثقيف، ط3، الرياض، 1413هـ/ 1992م.
- **للشهداء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2004م.
- **اللون عن الأوراد**، دار الساقي، ط2، لندن، 2000م.
- **مائة ورقة ورد**، تهامة، ط1، جدة، 1406هـ / 1986م.
- **مائة ورقة ياسمين**، تهامة، ط1، جدة، 1415هـ / 1995م.
- **المجموعة الشعرية الكاملة**، تهامة، ط2، جدة، 1408هـ / 1987م.
- **مرثية فارس سابق**، تهامة، ط1، جدة، 1411هـ / 1990م.
- **من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون**، دار الساقي، ط2، بيروت، 1994م.
- **ورود على ضفائر من سناء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1989م.

- **يا فدى ناظريك**، العبيكان، ط1، الرياض، 1421هـ / 2001م.

- قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، دار الشروق، ط16، القاهرة، 1423هـ/ 2003م.

- القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، ط2، بيروت، 1401هـ / 1981م.

- قطوس، بسام، **دليل النظرية النقدية المعاصرة**، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت،2004م.

- كابانس، جان لوى، **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**، ت: فهد عكام، دار الفكر، ط1، دمشق، 1402هـ/ 1982م.

- الكتبي، محمد شاكر، **فوات الوفيات والذيل عليها**، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1973م.

- اللهيب ، أحمد سليمان، **صورة المرأة في شعر غازي القصيبي: دراسة تحليلية**، دار الطليعة الجديدة، ط1، دمشق، 2003م.

- لوجون، فيليب، **السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي**، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

- المالك، خالد حمد، **للتاريخ ولغازي القصيبي**، بيسان، ط1، بيروت، 1431هـ/ 2010م.

- المالكي، علي:
  - القصيبي والشعراء، **عبقر**، النادي الأدبي، جدة، ع9، 1431هـ/ 2010م.
  - **مفهوم الشعر عند غازي القصيبي**، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2004م.
- ماي، جورج، **السيرة الذاتية**، ت: عبد الله صولة، ومحمد القاضي، قرطاج، تونس، 1993م.
- مبارك، أحمد، الرثاء في شعر الدكتور غازي القصيبي، **المجلة العربية**، المملكة العربية السعودية، ع: 117، السنة: 15، ربيع الآخر 1412هـ/ نوفمبر 1991م.
- مجموعة مشاركين،**الاستثناء غازي القصيبي شهادات ودراسات**، مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط1، الرياض، 2009م.
- مجموعة من الكتاب، **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ت: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، ع 221، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1978م.
- محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، الجيزة، 1997م.
- أبو مراد، فتحي محمد، **الرمز الفني في شعر محمود درويش**، وزارة الثقافة، عمّان، 2004م.
- المراكشي، عبد الملك، **الذيل والتكملة**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م.
- المرشدي، بدر سودان، **بناء الجملة في شعر غازي القصيبي "دراسة نحوية دلالية"**، جامعة القاهرة، رسالة ماجستير، 2010م.

- مروة، حسين، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، مكتبة المعارف، بيــروت، 1965م.
- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربــي، ط3، بيروت، 1992م.
- المقري، أحمد محمد التلمساني، **نفح الطيب من غصن الأنــدلس الرطيــب**، تحقيــق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م.
- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط11، بيروت، 2000م.
- مندور، محمد:
  - **الأدب وفنونه** دار المطبوعات العربية، نهضة مصر، القاهرة، 2000م.
  - **في الأدب والنقد**، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- منور، محمد عبد الله، **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربــي الحــديث**، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 1428هـ/ 2008م.
- المومني، قاسم:
  - **صاحب النص وناقده "إضـــاءات نقديـــة"**، دار فـضاءات، ط1، عمّــان، 2009م.
  - **في قراءة النص**، المؤسسة العربية للدراســات والنــشر، ط1، بيــروت، 1999م.
- ناجي، إبراهيم، **المجموعة الشعرية الكاملة**، دار الشروق، ط 3، القاهرة، 1417هـ/ 1996م.
- ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م.

- نوفل، يوسف حسن:

 • **أدباء من السعودية**، دار العلوم، ط1، الرياض، 1402هـ/ 1982م.

 • **قراءة في ديوان الشعر السعودي**، النادي الأدبي، الرياض،1401هـ/ 1981م.

- نويل، جان بيلمان، **التحليل النفسي والأدب**، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م)، 1997م.

- النويهي، محمد، **نفسية أبي نواس**، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1970م.

- الهاشمي، علوي:

 • **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث**، ضمن سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ع 52- 53، إبريل- مايو، 1998م.

 • **ما قالته النخلة للبحر: دراسة فنية في شعر البحرين المعاصر 1925- 1975م**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1994م.

- هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، دار الثقافة، ط4، بيروت، (د.ت).

- الهويمل، حسن فهد حسن، **النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر**، إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، 1412/ 1992م.

- وارين، أوستن، وويليك، رينيه، **نظرية الأدب**، ت: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978م.

- الولي، محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

- ويليك، رينيه، **مفاهيم نقدية**، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، ع: 110، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1978م.

- اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.

Abstract

"The Criticism's Movement about Poetry Of Ghazi Al Qosaiby"

Fahad Bin Mursi Bin Mohammad Al-bogome

Phd- Arabic Language/ Literature and Critics- Yarmouk University- m 2012

Supervisor

Prof. Qasem Mohammad Raja Al-momani

Ghazi Al- Qosaiby is one of the important Arab intellectuals in the Arabin Gulf since he has many contributions in human knowledge fields in both scientific and practical levels endorsed by many cultural, intellectual and creative activities. The current study is seeking to trace the critics movement revolved about his poetry during his life and after his death from the beginnings of 1980s decade till the beginning of the second decade in the new millennium.

With regard to the study structure, the researcher divided it into an introduction and two parts; each of them contains three chapters and a conclusion.

In the introduction the researcher introduced the poet as well as the criticism environments dealt with his poetry.

The first part of the study entitled the critics context, it was divided into three chapters, historical critics, social critics and psychological critics.

The second part entitles the artists criticism, it was divided into three chapters, and the first chapter is style critics within three subjects, employing heritage and discourse, poetry dictionary and language styles. The second chapter was devoted to the image criticism, its concept, its functions and colors in Qosaiby potery followed by the last chapter entitled the music critics discussing the external and internal rhythm of his music.